L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

MARS
1984
nº 306

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er juin 1983	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	150 F	175 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	165 F	200 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1983)	40 F	45 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	250 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. n° 990 469 C PARIS.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. Les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques , à **Monsieur Jean Maillard** 14, Bld Thiers 77590 Fontainebleau (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 542.34.07

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1984

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : A68

SOMMAIRE

42e Année MARS nº 306

Nº Commission paritaire : 58972 Nº ISSN 0013-1415

COMMUNIQUE A LA PRESSE

Congrès des 28-29 et 30 janvier 1984

Association Nationale
des Directeurs de Conservatoires
et Ecoles de Musique

Syndicat National
des Directeurs de Conservatoires
et Ecoles de Musique de la F.E.N.

L'enseignement musical spécialisé est en danger, ce qui menace gravement l'ensemble de l'avenir musical du pays.

Le Syndicat National et l'Association Nationale des Directeurs de Conservatoires et Ecoles de Musique en appellent et prennent à témoin toutes les instances concernées, et en particulier, les centaines de milliers de parents d'élèves de France qui, sous peu, n'auront plus d'enseignants compétents. Dans le même temps, des Conservatoires "à l'européenne" fonctionnent en Extrême-Orient et fournissent aux orchestres français les instrumentistes qui leur manquent.

En effet, **les Directeurs des Conservatoires et Ecoles de Musique de France,** obligatoirement assujettis à de longues études et porteurs de lourdes responsabilités dans leurs fonctions, n'atteignent pas après vingt trois années de carrière le montant du traitement alloué fort justement au musicien nouvellement recruté dans nos orchestres. On assiste donc à une désaffection flagrante des candidatures valables.

D'autre part, **les licenciements abusifs de Directeurs** se multiplient au gré des changements de tendance politique des Municipalités. Chose plus grave, ces évictions sont parfois précédées d'un rapport d'inspection. Les Directeurs exigent donc l'application immédiate et le respect intégral du texte élaboré concernant les conditions d'inspection.

Par ailleurs, les instances représentatives des Directeurs (Association Nationale et Syndicat National) ne sont pas directement consultées dès le début de l'élaboration des textes officiels; à titre d'exemple : la circulaire en instance d'application concernant le fonctionnement des classes à horaires aménagés à l'école élémentaire.

En conclusion, **l'enseignement musical doit être prioritaire,** et la Direction de la Musique a le devoir de défendre auprès des Ministres responsables, la situation grave et précaire dans laquelle il se trouve et dont on semble se désintéresser; il faut rendre aux Directeurs des Conservatoires et Ecoles de Musique nommés légalement à leur poste, la pleine responsabilité de leur action musicale et pédagogique. Il est indispensable que le présent appel soit suivi d'effet : il serait scandaleux et grave de laisser celui-ci tomber dans "les lourdeurs administratives qui freinent l'efficacité", pour reprendre l'expression de Monsieur le Président de la République, en ce début d'année.

A Paris, le 30 janvier 1984.

34èmes RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINÉES A LA JEUNESSE

8. VIII. — 30. VIII. 1984

Pour participer à ces Rencontres, les jeunes gens et les jeunes filles doivent être âgés de 18 à 25 ans; s'ils sont étudiants, au-delà de cette limite d'âge, ils devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement. Montant des droits :
Droits d'inscription : DM 40,—.
Droits de participation : DM 300,—.

Assurance : maladie, accidents et responsabilité civile : DM 15,—. Billets pour le Festival à DM 14,— (places à visibilité limitée).

DM 30,—, DM 35,—, DM 57,—, DM 65,—. Le paiement des droits de participation correspond aux activités et prestations suivantes : assistance aux cercles d'études et ateliers, logement en dortoirs, petit déjeuner et repas de midi, ainsi qu'entrée gratuite à toutes les séances organisées dans le cadre des Rencontres.

Ne seront admis que les participants actifs. L'admission dans l'un des cercles de travail ou ateliers proposés n'est possible que pour la durée entière des Rencontres et elle implique la participation aux manifestations et aux représentations publiques selon les décisions des directeurs des cercles d'études.

Renseignements et inscriptions à la Direction des Rencontres Internationales de la Jeunesse 1984 - D 8580 BAYREUTH, Boîte Postale 2603 - R.F.A.

Franz SCHUBERT (1797-1828)

Quatuor à cordes nº 14 en ré mineur D 810

"La Jeune Fille et la Mort"

Second mouvement

Par **François FABIANI**

I - SITUATION HISTORIQUE

Mars 1824 Schubert, âgé de 27 ans et depuis longtemps en pleine possession de son art, s'approche à grands pas de la mort qui le frappera 4 ans plus tard. Il vient d'achever, en 1823, le cycle de la *Belle Meunière,* ainsi qu'un nombre assez considérable de *Lieder* isolés.

Se tournant vers la musique de chambre, il compose alors, coup sur coup, le *Quatuor* en la mineur D 804 et celui en ré mineur, qui nous intéresse aujourd'hui.

Contemporain de l'achèvement de la *Neuvième Symphonie* et de la *Grande Fugue (Dix-septième Quatuor)* de Beethoven, il l'est également d'autres œuvres de Schubert : les six *Moments musicaux* pour piano, l'*Octuor,* la *Sonate "Arpeggione",* ou bien encore l'*Introduction et variations* pour flûte et piano sur le *Lied Trockne Blumen.*

II - LE CONTEXTE PSYCHOLOGIQUE

Saisir le sens profond de ce *Quatuor* nécessite la connaissance du *Lied* composé par Schubert en février 1817, *Der Tod und das Mädchen,* sur un poème de Claudius. Ce dernier n'avait précédemment pas inspiré au compositeur des commentaires musicaux particulièrement tragiques : c'est une exception de choix qui se présente à nous, puisque tout à la fois, le ton en est très grave et la résonance suffisamment durable pour avoir suscité le *Quatuor,* composé 4 ans plus tard.

La présentation du second mouvement de celui-ci est donc inconcevable sans celle du *Lied* : même matériau musical de base, même climat expressif. Le *Lied* se compose essentiellement de deux parties, la voix jouant tour à tour le rôle de la jeune fille (saisie par l'angoisse, celle-ci demande la grâce : "... je suis encore jeune...") et celui de la mort ("Donne-moi ta main (...), viens dormir dans mes bras...") : une semblable alternance se recontrait déjà dans le *Roi des Aulnes (Erlkönig).*
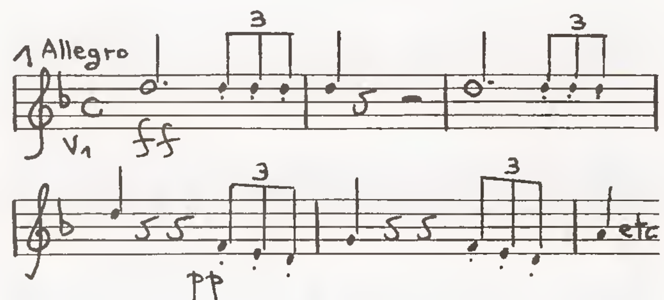
III - UNE ILLUSTRATION

Si l'on compare à présent l'étrange *Simonetta Vespucci* de Piero di Cosimo, bois peint de la fin du XVe siècle, avec notre *Lied,* qu'observe-t-on ? Le collier-serpent autour du cou de la jeune fille, le ciel tourmenté et les arbres dénudés sur la gauche du tableau, en direction desquels regarde la future victime (les psychologues et graphologues attribuent au côté gauche un aspect négatif, lié au passé, au manque de dynamisme, voire à des préoccupations morbides) : tout y annonce déjà le chef-d'œuvre de Schubert.

Le ton original du *Lied* est ré mineur : le compositeur y associe généralement, dans d'autres *Lieder,* un caractère funeste. Dans le *Quatuor* — également en ré mineur — le second mouvement est à la sous-dominante : sol mineur, tonalité qui n'est autre que celle du *Roi des Aulnes...* La symbolique des tonalités semble donc assez nette et mérite d'être soulignée.

IV - ANALYSE DU SECOND MOUVEMENT DU QUATUOR

L'œuvre se divise en 4 mouvements : *un allegro* de forme sonate, où l'on remarquera la présence d'une cellule rythmique en triolet, symbolisant la mort (ex. 1), un *andante con moto,* qui est une série de variations sur le thème issu du *Lied,* un *scherzo, allegro molto* et pour finir, un *presto* bâti sur l'imbrication de la forme sonate et du rondo.



Sans donner l'analyse des 1er, 3e et 4e mouvements, relevons tout de même l'existence, d'un bout à l'autre de l'œuvre, de ce triolet répétitif et obsédant, sorte de motif macabre à l'emprise duquel échappe, il est vrai, le

scherzo, cependant très marqué par la vigueur d'un 3/4 allègre dont Wagner s'est souvenu dans *l'Anneau de Niebelung* (thème de la Forge).

A - Structure du mouvement

Celui-ci comprend 172 mesures, ainsi réparties : un thème, divisé en A, B et C, ainsi conçu : :A: :B + C: ; cinq variations, rigoureusement calquées sur le même schéma formel; une grande coda de 28 mesures, où l'on peut reconnaître une sixième variation entrecroisée (B, C, puis A), suivie d'une petite conclusion cadentielle de 4 mesures.

Le plan général du mouvement est donc simple, chaque variation s'inscrivant dans le même cadre que le thème initial, reprises incluses.

B - Le thème

Il se divise en 3 parties, de 8 mesures chacune. Son examen, même superficiel, révèle donc une carrure rigoureuse, héritée de l'âge classique, encore proche (nous sommes en 1824 - Beethoven n'est pas mort...).

L'élément A est directement issu de l'introduction pianistique du *Lied* (noter toutefois la transposition de ré mineur à sol mineur), l'élément B est original, l'élément C provenant quant à lui de l'accompagnement instrumental qui soutient l'intervention de la mort, dans la deuxième partie du *Lied* (ex. 2).

Ce thème possède des caractéristiques musicales frappantes, faciles à déceler : importance du rythme dactylique (blanche, deux noires) — cher à Schubert —, intervalles conjoints, diatonisme, tessitures moyennes, harmonies simples, modulations aux tons voisins.

Toutefois, quelques subtilités méritent qu'on s'y attarde davantage : ainsi, dans la partie B, l'alternance du rythme dactylique et de la cellule spondaïque (deux blanches) évoque irrésistiblement l'essence rythmique de l'*allegretto* de la *Septième Symphonie* de Beethoven, composée en 1811-1812. Schubert s'en est-il souvenu ?

La courbe dynamique de l'ensemble offre un premier sommet dans B, un second dans C : il y a donc agitation croissante, A étant baigné par la douceur d'un constant *pianissimo.*

On ne s'étonnera pas de constater combien les périodes de 8 mesures se divisent spontanément en incises de 4 mesures, et même parfois 2... En revanche, la découpe du parcours tonal est plus subtile. Sans donner le détail des chiffrages (tâche rendue facile par la simplicité harmonique de ce mouvement), nous croyons bon de faire figurer le schéma suivant :

```
A :|4 mes. sol        |  +  |  4 mes. sol  |
   |I        V-I           I        V-I
             CP                     CP

B :|4 mes. sol        |  +  |  4 mes. sol/SI B |
   |VI-I - IV-V            VI accord    V-I
             DC               altéré    CP

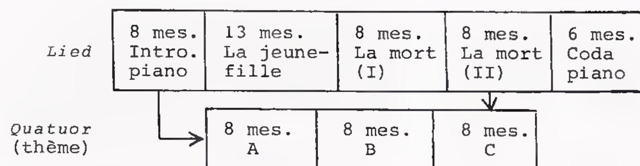
C :|4 mes. SI B/MI B  |+|    4 mes. SOL       |
   |IV-I - V-I             IV accord    V-I
    CPl    CP                 altéré    CP
```

(Les minuscules désignent les tons mineurs, les majuscules, les tons majeurs. CP : cadence parfaite; DC : demi-cadence; CPI : cadence plagale).

Dominent donc les tons de sol mineur et de si bémol majeur (le relatif) ainsi que la majorisation finale, où la présence de la tierce picarde, tant employée à l'époque baroque, revêt ici une importance psychologique fondamentale, si souvent relevée chez Schubert, pour qui l'alternance majeur/mineur est fortement expressive (elle devient quasi-permanente dans le *Quatuor nº 15).*

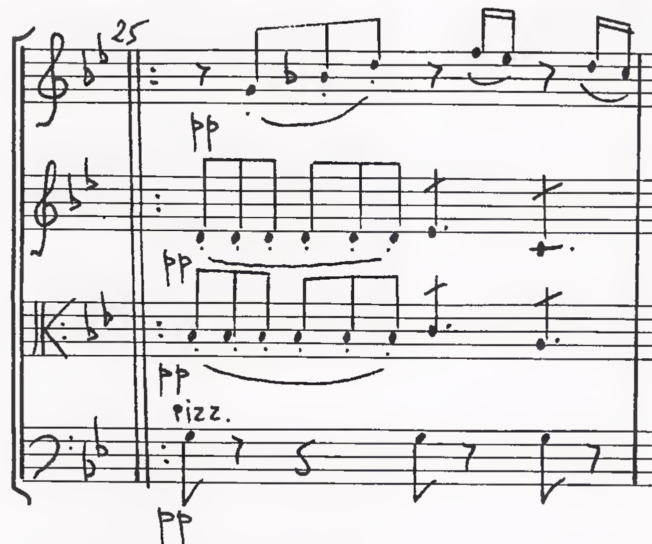
Une dernière remarque concerne la présence des silences conclusifs des parties A et C : longues et pesantes respirations, ceux-ci créent une situation d'attente au sein de laquelle le temps, comme absorbé par l'infinité du néant, chemine de façon irrationnelle au plus profond de la fixité subjective occasionnée par l'idée de mort. Avoir su rendre un sentiment si complexe avec des moyens si simples tient du prodige et résume en réalité tout le génie de Schubert, qui est cristallisation de l'instant en même temps qu'avant-goût de l'éternité.

Terminons cette longue mais nécessaire étude du thème générateur par la mise en regard de sa propre structure avec celle de son modèle :



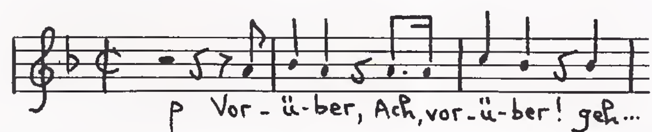
C - Etude de la première variation

Elle reproduit fidèlement le champ dynamique, le cadre formel et le schéma harmonique du thème. De nature rythmique (comme du reste les variations II, III et V), elle nous présente la superposition de trois éléments bien distincts (ex. 3) : *pizzicati* entrecoupés de



longs silences du violoncelle, avec ponctuation des articulations formelles par des mouvements réguliers de croches; triolets obstinés des deux voix centrales (la fameuse cellule macabre); discours haletant du premier violon, tout en contretemps et caractérisé par d'importants sauts d'intervalles (ex. 4).

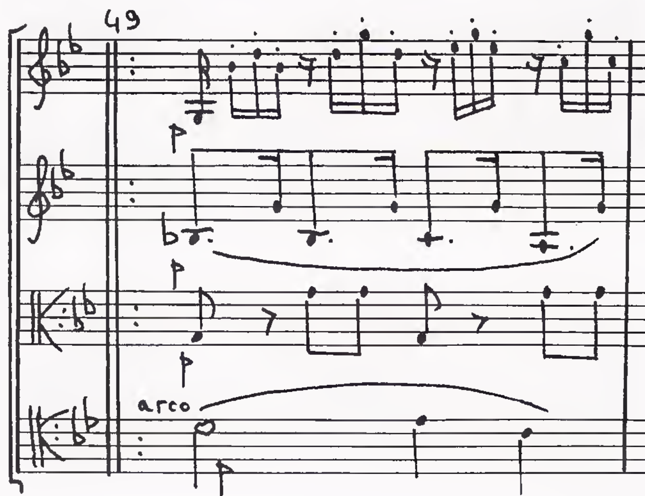
Ceci n'est pas sans rappeler l'appel angoissé de la jeune-fille, dans le *Lied* (ex. 5). Risquera-t-on un rap-



prochement entre cette variation, faite d'inquiétude et de soupirs, et l'introduction lente de l'ultime mouvement du sublime *Quintette en sol mineur* K 516 de Mozart ?

D - Etude de la seconde variation

Pas davantage que la précédente, celle-ci ne s'éloigne du thème d'un point de vue harmonique, dynamique ou formel. En revanche, la stratification rythmique est fort originale : tandis que le violoncelle joue dans le registre medium-aigu et en valeurs longues un assez libre commentaire du thème principal, l'agitation rythmique de ses trois partenaires va croissant, du grave à l'aigu (ex. 6). Les grands sauts mélodiques y figurent encore, ainsi



que le pointillisme expressif des liaisons, en contraste avec les notes détachées. L'alto passe ici "sous" le violoncelle, réalisant en fait la basse de l'ensemble. Double déséquilibre, donc, à la fois dû au décentrage rythmique et à l'inhabituelle distribution des registres.
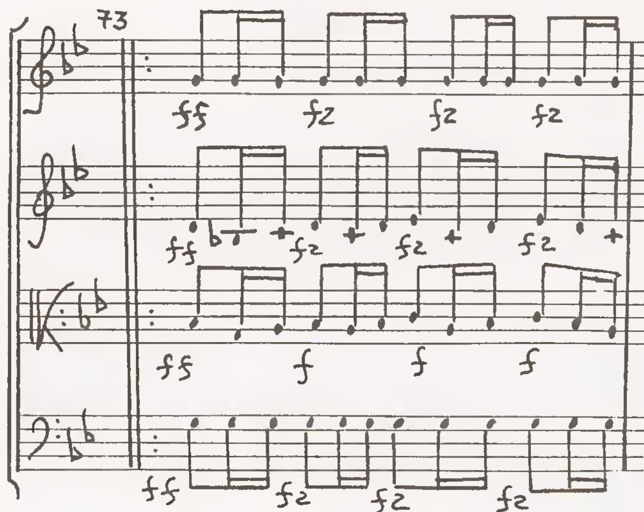
Considérées d'un point de vue global, les trois voix supérieures (on inclut ici l'alto) évoquent la fluidité de l'eau en mouvement, procédé cher au compositeur (voir, entre autres, les *Lieder Liebesbotschaft* — Message d'amour —, *Wohin ?* — Où ? —, *Auf dem Wasser zu singen* — A chanter sur l'eau). Ici, toutefois, le message n'est plus d'amour mais de mort et cette eau est celle du Styx ou de l'Achéron... Funeste voyage, au cours duquel, à l'égal du Roi des Aulnes, le violoncelle invite insidieusement la jeune-fille à plonger dans l'au-delà.

E - Etude de la troisième variation

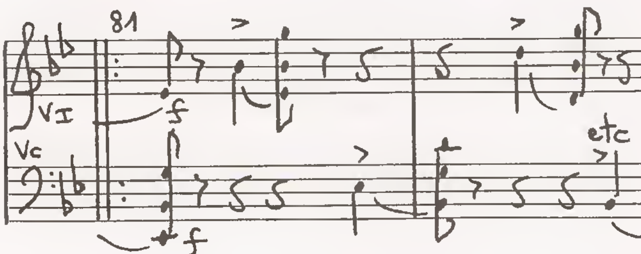
Reproduisant le schéma harmonique et formel déjà rencontré, celle-ci instaure un climat très nouveau, tant au plan dynamique qu'au plan rythmique. Il s'établit entre les différentes nuances des contrastes brutaux (voir la brusque apparition du *piano* aux mesures 76 et 89).

D'autre part, cette variation est dominée par la cellule rythmique croche-deux doubles, évocation assez

évidente d'un cheval au galop (ex. 7). Nouveau souvenir
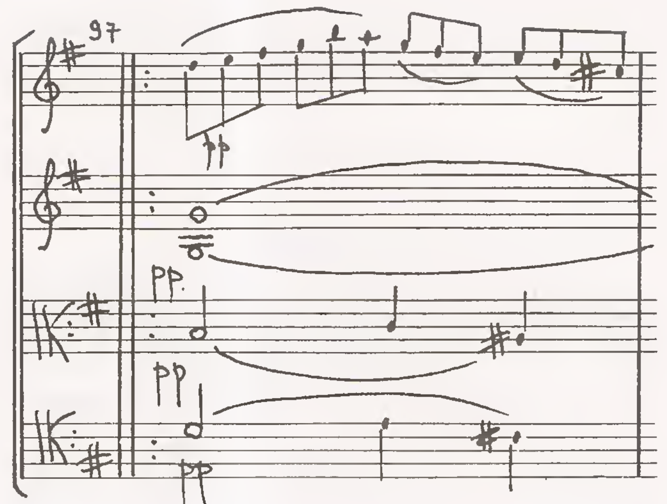


du *Roi des Aulnes,* donc fuite en avant, expression dynamique de l'angoisse, panique... Seule présente dans les 4 premières mesures de A, cette cellule disparaît aux 2 voix extrêmes, puis réapparaît dans C. La partie B se démarque de son entourage par l'âpre dialogue du violoncelle et du premier violon, alternance d'accords de 3 ou 4 notes, entrecoupés de longs silences fortement expressifs (ex 8) au motif de la fuite se superpose donc celui de l'angoisse.



pose donc celui de l'angoisse. On notera enfin l'engloutissement dramatique dans le grave, réalisé à la dernière mesure de cette variation par le premier violon, qui effectue un saut de près de trois octaves...

F - **Etude de la quatrième variation**

Conservant uniquement le schéma formel du thème, elle offre la particularité d'être en sol majeur. De ce fait, elle représente un moment de repos, devenu indispensable après la tension croissante des trois premières variations (ex. 9).



Le plan harmonique s'en trouve modifié, malgré de nettes similitudes avec les enchaînements primitivements conçus. Dans A, le schéma reste le même (décalque du mode mineur). Dans B, se succèdent mi mineur et ré majeur; dans C, do majeur et sol majeur. Les transitions modulantes de B et C se font encore à partir des accords altérés (septièmes diminuées des mesures 14 et 21-22, que l'on retrouve ici, aux mesures 110 et 117-118).

Grâce au constant *pianissimo* au sein duquel évolue cette gracieuse et onirique variation, grâce aux volutes aériennes et aux ornements délicats du premier violon, presque tout en triolets, grâce au thème de la mort, doucement suggéré par les voix médianes, grâce, enfin, au croisement des deux instruments graves, cette page s'impose comme un moment de calme, d'oubli, marqué par l'irréalité (observer le mouvement fantasque de la voix supérieure).

G - **Etude de la cinquième variation**

Assurément, la plus dramatique de toutes, mais également, la plus diversifiée. Evoluant du *pianissimo,* au *fortissimo,* puis retournant à la nuance de départ, elle présente, en A, une triple métrique : pédale de sol en triolets au violoncelle, thème de la mort aux voix médianes, continuo aigu du violon, en doubles-croches, symbole du spirituel et de l'ineffable (ex. 10 : le lecteur comparera ce procédé à celui employé à la fin de la *Symphonie Jean de la Peur* de Marcel Landowski, dont l'analyse est parue, dans cette même revue, en février dernier).

En B, les doubles-croches se généralisent aux trois voix supérieures, alors que le violoncelle, librement inspiré du thème principal, plonge dans le grave, effectuant des rythmes irréguliers et complexes (apparition de la triple-croche; ex. 11).

EX 10

EX 11

En C, l'effet est encore plus saisissant et rappelle l'agitation intense qui habite certains mouvements rapides des derniers *Quatuors* de Beethoven (il va sans dire que l'œuvre présentement étudiée n'a rien à envier aux dits *Quatuors*...). On y observe, de haut en bas, la superposition de 4 rythmes différents : doubles-croches, mouvement syncopé, triolets et agitation extrême, avec de nombreux trilles. Par surcroît, les sauts mélodiques atteignent des proportions réellement inquiétantes : cet épisode verse dans une sorte de démence teintée d'angoisse et de soubressauts macabres.

H - **Etude de la coda**

Elle présente tout d'abord un dernier aspect varié du thème (triolets du premier violon sur valeurs longues, auxquels succèdent bientôt les croches répétées de l'alto sur la note si bémol). La dissolution de la texture rythmique, au travers de cette présentation formellement inversée (l'ordre adopté est B, C, puis A), trouve son accomplissement dans le retour du rythme dactylique initial (A) — ce dans un registre assez aigu — puis dans l'importance des silences qui enveloppent de leur poids suspensif les 4 mesures finales, mouvement cadentiel rajouté aux 24 mesures du thème (ex. 12). Tant dans l'intrusion du silence que dans l'emploi de très faibles nuances, il faut voir l'évocation subtile d'un cœur qui s'arrête, saisi, après l'angoisse, par la main de la mort.

On remarquera — paradoxe — la majorisation finale, soulignée par le mi bécarre, broderie du ré, mais également neuvième de dominante : étrange noce que cette union d'outre-tombe entre la mort finalement triomphante et sa victime, frappée en pleine jeunesse. Déjà, le majeur était plus sombre que le mineur, au commencement du *Voyage d'hiver*, dans *Gute Nacht* (Bonne nuit).

EX 12

V - **CONCLUSION**

Profondément romantique, ce *Quatuor* l'est par le choix — et la nécessité psychologique — d'un thème littéraire très fort, l'emploi de contrastes dynamiques et rythmiques intenses, l'utilisation de profils mélodiques souvent agités. Schubert se montre l'égal de Beethoven, tant par sa maîtrise du genre que par son sens de la variation. Déjà, règne le climat de la *Symphonie Fantastique* (notamment les deux derniers mouvements de celle-ci), où le spectre de la mort s'agite avec le même sarcasme obsédant.

La création en public du *Quatuor "La Jeune-Fille et la Mort"* eut lieu le 1er février 1826 chez Josef Barth, chanteur et ami de Schubert.

Partition de poche Eulenburg n° 11.

Prenez Note

Dès le prochain numéro, vous aurez la possibilité de passer "une petite annonce".

Si vous désirez vendre, livres, partitions, instruments ou matériel de musique, remplissez la grille que vous trouverez désormais en dernière page.

Adressez-nous votre texte avant le 20 du mois et il paraîtra dans les 2 numéros suivant de l'Education Musicale.

Toute commande devra être accompagnée de son titre de paiement :

21,08 F H.T. + T.V.A. 18,60%, soit 25 F la ligne de 40 signes et espaces pour les 2 parutions

CHANGEMENTS D'ADRESSE

Avisez-nous sans tarder de tout changement.
Indiquez ancienne et nouvelle adresse.
Joignez 6 F pour frais de cliché.

Réservé à nos Abonnés

A dater du présent numéro, l'Education Musicale propose à ses abonnés un service qui leur permettra d'être associés plus étroitement à des événements de la vie musicale européenne.

Pour la présente année :

— Possibilité de participer **au Festival de SALZBOURG** pour la période **du 19 au 30 août**.

— Possibilité de participer à un voyage musical et culturel à **BUDAPEST et à VIENNE du 26 octobre au 4 novembre** (pendant le congé universitaire d'automne).

— Possibilité de participer à un week-end musical et culturel à **LYON les 19 et 20 mai** prochain (avec représentation de COSI FAN TUTTE de Mozart).

Par ailleurs en juin prochain des propositions d'abonnements à tarif préférentiel seront publiées dans notre revue ou envoyées à ceux qui en feront la demande. Elles concerneront le Théâtre Musical de Paris, l'Orchestre de Paris, l'Ensemble Orchestral de Paris, le Festival de Musique Sacrée organisé chaque automne par la Ville de Paris, etc...

Dans l'immédiat ce service est mis en place en accord avec **l'Union Universitaire** (association culturelle fondée le 8 décembre 1944). S'adresser à **Jean Lallement, 11 ter avenue de Taillebourg 75011 Paris,** qui s'efforcera de répondre à toutes vos demandes et aussi de les satisfaire, ou à **Simone MUSSON,** 3 rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi. (Joindre une enveloppe timbrée).

Ultérieurement — et selon le succès de cette entreprise — un délégué de nos abonnés regroupera les vœux de l'ensemble.

RICHARD STRAUSS

(1864-1949)

ALSO SPRACH ZARATHUSTRA *

par **Serge GUT**
Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne

II - DECOUPAGE ET ANALYSE DE L'ŒUVRE

Un tableau des principaux thèmes se trouve dans le n° précédent p. 9.

On remarquera tout d'abord que le principe de la transformation thématique, cher à Franz Liszt, n'est repris que d'une manière beaucoup plus réduite par Strauss dans son **Don Juan** et qu'il n'affecte plus que deux thèmes dans **Till Eulenspiegel;** ici, **dans Zarathustra,** il est pratiquement abandonné. Tout comme chez Wagner, les thèmes gardent leur identité et leur caractère. Et en conséquence, également comme chez Wagner, la combinaison des différents thèmes est très importante, conférant à l'orchestre une riche et intense vie polyphonique.

Quant à la structure, elle n'est pas toujours facile à déceler car on assiste à un curieux mélange de sections solidement charpentées et d'autres témoignant d'une grande liberté rhapsodique. Si l'on pouvait — avec bien des tiraillements — faire approximativement rentrer **Don Juan** dans un moule qui tenait à la fois du rondo et de la sonate, ramener **Tod und Verklärung** à une sorte de forme sonate et **Till** à une vague forme rondo (avec des éléments de la forme sonate), il n'est guère possible de disséquer **Zarathustra** selon un plan formel plus ou moins habituel. On se trouve en face du poème symphonique qui, jusqu'alors, a été le plus librement conçu par le compositeur. C'est l'opposition constante des deux **Urelemente** (éléments primordiaux) qui donne à cette œuvre une ossature structurelle indéniable, tout en lui conférant une grande intensité dramatique.

D'une manière générale, des sections différentes s'enchaînent l'une à l'autre avec enjambement de certains thèmes pour deux sections voisines. Les huit premières sections sont assez faciles à découper, puisqu'elles correspondent — à part une — aux sept premiers titres de Nietzsche portés par Strauss dans sa partition. C'est également au cours de ces huit premières sections que le compositeur présente l'ensemble de son matériel thématique : deux **Urelemente** et onze thèmes. Mais quand le onzième et dernier thème apparaît, à la mesure 428, nous ne sommes pas encore arrivé à la moitié d'une partition comprenant 987 mesures. Si l'on tient compte que la huitième inscription portée par Strauss n'arrive qu'à la mesure 876, près de la seconde moitié du poème symphonique reste sans aucune indication de la part du compositeur, mais s'articule néanmoins en sections différentes. La délimitation de celles-ci peut résulter en partie d'appréciations personnelles, bien que certaines articulations soient évidentes.

Nous proposons ici un découpage en onze sections précédées d'une introduction et suivies d'une coda.

Introduction (mes. 1-34)

Grandiose lever de soleil avec l'élément de la nature ⓧ. Strauss dit (cf. **supra**) : "Le soleil se lève. L'individu entre dans le monde ou le monde dans l'individu". Cette dernière phrase est symbolisée musicalement par l'alternance du majeur au mineur de l'accord de tonique (mes. 6-7), puis du mineur au majeur (mes. 10-11).

Après avoir ainsi magistralement planté le décor, Strauss passe à une transition (mes. 23-24) où il ébauche l'élément ⓨ et même le 2° thème (mes. 30-32 aux cordes graves), nous indiquant ainsi dès le départ que dans cette nature souveraine, l'homme allait y prendre sa place.

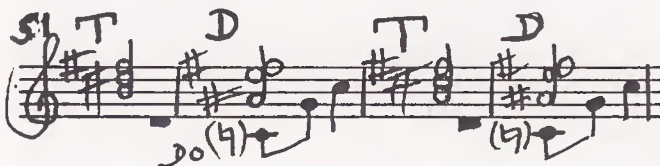
I. **Von den Hinterweltlern - Des visionnaires de l'au-delà** (mes. 35-74)

Nota. Strauss a porté cette inscription à la mesure 22. Mais, musicalement, il est manifeste qu'il s'agit ici d'une transition qui, il est vrai, se termine par la citation d'un motif liturgique (**Credo II** du Graduel romain) surmontée du texte : **Credo in unum Deum** (mes. 32-35).

La véritable section commence au changement d'armure et de tempo de la mesure 35. Les **Hinterweltlern,** ces "habitants de derrière le monde" sont, en fait, de doux visionnaires qui croient en un monde meilleur, invisible, et le cherchent avec ferveur. C'est le propre de toutes les religions du monde : d'où la citation liturgique des mes. 32-35. le 1° thème, celui des visionnaires, est très doux, rêveur et éthéré, plein de ferveur et de foi. La section se subdivise en trois segments : a) mes. 35-50; a') mes. 51-58; a) mes. 59-74. L'orgue, absent de l'introduction, est présent tout au long de cette section.

II. **Von der grossen Sehnsucht — De la grande nostalgie** (mes. 75-114).

On entre de plein pied dans le drame : celui de l'homme aux prises avec la nature. La section s'ouvre avec le 2° thème qui englobe l'élément (y). Mais aussitôt énoncé, une lutte entre (x) et (y) est si habilement menée qu'il faut s'y arrêter (mes. 81-84).



Tandis qu'aux violons les accords de tonique et de dominante de **Si majeur** alternent régulièrement, sous les accords de dominante se profile le motif (x) en **Do majeur,** indiquant bien le conflit brutal des deux tonalités, en créant une pseudo-bitonalité assez proche de celle du **Petroushka** de Stravinsky. Il s'agit de la même ambiguïté résultant d'un tronçonnement habile de l'accord de neuvième mineure de dominante avec quinte altérée descendante. : **fa dièse-la dièse-do bécarre-mi-sol.**

Un nouveau motif liturgique (Magnificat : mes. 86-88) et le rappel de l'ancien, de même que plusieurs reprises du 1° thème, viennent nous signifier que les "visionnaires" sont toujours là. Mais un nouveau thème — 3° thème : du désir impétueux et révolté — va rentrer en conflit avec le 1° thème, doux et rêveur, et finira par le chasser définitivement, pour ne plus rester qu'en présence de l'élément (x). De nouveau, la profession de fois straussienne est évidente : il n'y a pas d'au-delà, c'est dans ce monde-ci qu'il faut s'affirmer.

On remarquera que l'orgue est à nouveau présent. Mais il disparaît totalement de la partition après la mesure 111, à part une courte et insignifiante réapparition aux mesure 329-336.

III. **Von den Freuden- und Leidenschaften - Des passions de joies et de douleur** (mes. 115-163).

Nota. Ce titre est souvent traduit par : "Des joies et des passions". Mais c'est ne pas tenir compte du tiret après "Freuden" qui indique : "Freudenschaften" (mot inventé par Nietzsche en analogie à Leidenschaften). Aussi, nous avons préféré retenir la traduction de Géneviève Bianquis (14).

Après le conflit tonal entre **Ut** et **si** de la section précédente, on est ici principalement centré sur **ut mineur** - en gros : mes. 115-134 et 153-157 - avec une incursion médiane en **Mi bémol majeur** (mes. 136-147).

Trois thèmes nouveaux apparaissent : 4° th., de la joie extatique (mes. 115 ss); 5° th., de la passion sensuelle (mes. 130 ss) et 6° th., de l'opposition et du défi (mes. 150 ss, en augmentation, fortissimo aux trois trombones). C'est bien l'irruption du monde passionnel avec ses joies et ses douleurs.

On remarquera qu'en début de section, les th. 3 et 4 sont d'abord superposés contrapuntiquement, puis alternent entre eux.

IV. **Das Grablied - Le chant du tombeau** (mes. 164-200).

Cette section n'amène aucun thème nouveau. Mais le 2ᵉ thème réapparaît, superposé au 4ᵉ thème. Du même coup, le ton de **si mineur** revient. Un peu plus loin, le 5ᵉ thème vient se joindre aux précédents (à partir de la mesure 171). A la mesure 184, une pédale de dominante en **fa dièse mineur** (donc : sur **do dièse)** est maintenue jusqu'au bout de la section et voit s'installer un immense apaisement. Faut-il interpréter cette section ainsi : les passions et les aspirations doivent se taire, être enterrées et oubliées afin que l'être humain puisse se tourner vers une autre solution ?

V. **Von der Wissenschaft - De la science** (mes. 201-286).

Trois nouveaux thèmes apparaissent, mais le plus important est le thème 7 dont on a expliqué plus haut la signification sémantique. Il ouvre la section tout seul, tel un sujet de fugue. Une sorte de pseudo-exposition s'ensuit, avec des entrées successives par quintes ascendantes. Puis le même thème est repris en augmentation (mes. 223), mais en **si mineur,** alors que l'on avait débuté en **Do majeur.** Cela veut dire que l'être humain s'approprie les valeurs de la science, ce que confirme l'arrivée du motif (y) à la mesure 239. Le 8ᵉ thème qui lui succède (mes. 241 ss) est tiré du conséquent du 2ᵉ thème et, en conséquence, est lié avec l'être humain et ses aspirations. Mais comme on passe de **si mineur** à **si majeur** et que le thème évolue sur une musique très détendue en perpétuel gymel, il semble justifié de considérer que les aspirations et les

désirs sont ici calmés (d'où : thème du désir apaisé). Le 9e thème (mes. 252-262) prolonge cette atmosphère, mais la teinte d'une joie sereine et aérienne. Son caractère dansant nous l'a fait dénommer : thème de l'esprit de la danse.

Mais une rupture brutale à la mesure 263, confrontant à nouveau en pseudo-bitonalité les motifs ⓧ et ⓨ (exactement comme aux mes. 81-84 : cf. **supra),** vient nous rappeler que la joie sereine était prématurée. Le 6e thème, de défi, réapparaît et entre en lutte avec ⓧ , donnant à cette fin de section un caractère de transition (mes. 263-286).

VI. **Der Genesende - Le convalescent** (mes. 287-347).

Comme pour la section IV, il n'y a pas ici de thèmes nouveaux. Il y a une superposition du thème 7 (en augmentation) et du thème 6 qui vient s'installer sur une importante pédale de tonique **do** (mes. 300-336 avec interruption aux mes. 323-339) pour culminer — avec renforcement de l'orgue — sur la présentation en apothéose de ⓧ (mes. 329-336). Est-ce à dire que — malgré son désir de libération et malgré les secours de la science — l'homme succombe encore sous la puissance de la nature? Toujours est-il que la transition qui suit (mes. 338-347) ramène le motif ⓨ et son cortège de difficultés ainsi que la tête du 6e thème qui s'affaisse par degrés chromatiques descendants, aboutissant symboliquement en point d'orgue sur un **do** marquant la victoire de la nature.

VII. **L'homme reprend en main sa destinée** (mes. 348-408).

Nota. Voici la première section qui ne correspond pas à un titre de Strauss. Mais, musicalement, elle paraît devoir s'imposer.

Après une courte présentation du motif ⓨ et du 6e thème habilement imbriqués l'un dans l'autre (mes. 348-361), un nouveau thème surgit, pétillant, léger, subtilement orchestré : le 10e thème "annonciateur de la victoire". Il se déploie sur la plus grande partie de cette section, s'associant parfois avec le 6e thème qui perd de son mordant ("avec humour" dit Strauss) ou alternant avec le 9e thème avec lequel il a — dans son atmosphère — des analogies. On remarquera que — par trois fois — le 2e thème, majorisé, revient avec insistance au violoncelle solo (mes. 381-382, 384-386, 392), indiquant que l'être humain reprend confiance en lui.

Signalons la pédale de dominante **sol** (en **ut majeur),** insistante, qui arrive à la mesure 393 et se prolonge dans la section suivante. Aux mes. 400-402, il y a une habile ambiguïté entre la pédale de **sol** — dominante en **ut majeur** — et le 9e thème qui lui est superposé qui donne l'impression d'être en **si majeur** (**ré** enharmonique de **do double dièse**), bien qu'il ne soit en réalité que l'alternance quinte juste-quinte augmentée au-dessus de **sol.**

VIII. **Das Tanzlied - Le chant de la danse** (mes. 409-628).

On se refèrera à ce qui a été dit plus haut au sujet du onzième et dernier thème qui vient maintenant tourbillonner sur un rythme de valse viennoise, la première que Strauss ait écrite, mais à laquelle tant d'autres, si heureusement venues et célèbres, allaient succéder.

Quand le 9e thème réapparaît (mes. 502-512), la même ambiguïté qu'à la section précédente l'accompagne (cf. ce qui a été dit à propos des mes. 400-402). Le motif ⓧ se profile en augmentation à partir de la mesure 515. C'est alors que le thème 9 revient, mais sans ambiguïté tonale, dans un **do majeur** éclatant (mes. 528-543 et 569-579). Toutefois le conflit des mesures 562-568 (th. 2 en **si mineur** superposé au th. 9 en **si majeur**) rappelle la gravité de la situation. C'est ce que confirme l'arrivée en augmentation du 6e thème en fin de section (mes. 601-628).

IX. **Joie profonde mais recueillie** (mes. 629-736).

Pour la première fois depuis la section I, on retrouve la tonalité douce et apaisée de **La bémol majeur.** Mais cette fois-ci, il n'y a plus de "visionnaires" avec leurs espérances de paradis, mais un bonheur qui se réalise sur cette terre. Aussi les thèmes reviennent-ils transformés. C'est d'abord le 4e thème, varié et augmenté, comme si la joie extatique trouvait ici son accomplissement (mes. 229-642 et 669-683). Les thèmes 6 (mes. 643 ss), 5 (mes. 645 ss) et 11 (mes. 648 ss) viennent se mêler en de savants contrepoints. Mais le plus symptômatique est le retour du 2e thème, transfiguré et majestueux, présenté dans un majeur triomphant, comme si les désirs de l'homme étaient comblés. Il sort également de sa tonalité habituelle de **si,** pour passer en **Si bémol,** en **La bémol** et en **Sol;** il ose même s'aventurer en **Do majeur** (mes. 685-692), se considérant ainsi comme l'égal de la nature.

X. **La joie triomphante** (mes. 737-875).

Le 2e thème majorisé se déploie victorieusement et s'étale sur une grande partie de cette section. Le 11e thème s'y mêle (mes. 783 ss) ainsi que le 9e (mes. 805 ss), symbolisant tous deux la victoire de la danse. L'arrivée des thèmes 6 (mes. 810 ss) et 4 (mes. 823 ss) perdent de leur mordant dans cette allégresse générale.

XI. **Das Nachtwandlerlied - Le chant du voyageur nocturne** (mes. 876-945).

Nota. Après une longue interruption dans ses inscriptions, Strauss marque à la mesure 876 le dernier titre qu'il emprunte à l'ouvrage de Nietzsche. La traduction

proposée ne traduit que très imparfaitement l'original allemand. En effet, Nietzsche utilise intentionnellement le mot "wandler" et non "wanderer". Il y a dans le premier mot non seulement une magie poétique beaucoup plus forte, mais encore une notion de spiritualisation totalement absente du second. En outre, le philosophe manie avec ce mot des allusions subtiles. Pour en saisir la portée, indiquons ici seulement que "Nachtwandler" veut dire "somnanbule" et que "die Wandlung" signifie le changement, la transformation, voire la transsubstantiation, tout comme le mot apparenté "die Verwandlung". Si on lit attentivement le texte de Nietzsche, on saisit bien que, quand minuit sonne, Zarathustra se trouve dans un état de somnambulisme cataleptique et que son âme lui est ravie : "Je me sens emporté, mon âme danse" dit-il. Et quand il revient à lui, il rapporte ce qu'il a appris dans cet état d'inconscience où, plutôt, de supra-conscience (fin du chapitre de Nietzsche, écrit en vers rimés, contrairement à tout ce qui a précédé) :

Humain, écoute!
Que dit Minuit de sa voix grave?
"J'étais plongé dans le sommeil,
J'émergeai d'un rêve profond.
"L'univers est profond, profond,
Plus que le jour ne l'imagine.
Profonds son mal et sa douleur,
Plus profonde encore est sa joie.
La douleur dit : "Passe et péris!"
Mais la joie veut l'éternité,
Veut la profonde éternité". (15)

Strauss a retenu les notions de minuit, de transformation et d'apaisement. C'est ainsi que le 6[e] thème, d'opposition et de défi, circulant d'un bout à l'autre de cette section, après s'être affirmé plusieurs fois dans sa fougue impétueuse, se calme peu à peu. On remarquera en particulier sa présentation en augmentation, par trois fois, sur un immense decrescendo (mes. 909-924). On savourera également la fusion habile de la fin de ce 6[e] thème avec le début du 8[e] (mes. 924 ss), marquant très nettement que la révolte et le défi se sont définitivement apaisés en se résorbant dans une joie sereine.

On n'oubliera surtout pas les douze coups de Glockenspiel qui symbolisent le "Minuit profond" et sa vertu transformatrice. Ils s'étendent sur toute la section, d'abord de quatre en quatre mesures (huit premiers coups), puis de huit en huit (9[e] et 10[e] coups), avant d'avoir une séparation de dix mesures (du 11[e] au 12[e] coup) et de douze mesures (du 12[e] coup à la fin de la section). C'est grâce à ce "Minuit profond" que l'homme se transforme en "surhomme". Le tout s'accomplit sur une double pédale continuelle de **do** et **mi,** marquant l'omniprésence du ton de **do majeur.**

Coda (mes. 946-987).

Aux dernières mesures de la section précédente, on pouvait penser que tout était dit. Et pourtant, Strauss nous réserve une dernière surprise très remarquable. Le 8[e] thème est d'abord repris, mais il passe de la sphère de la nature — **Do majeur** — à celle de l'homme devenu surhomme — **Si majeur.** Il se prolonge avec une infinie douceur (mes. 946-959), tandis que bientôt se contrepointe avec lui le 2[e] thème qui lui est apparenté (mes. 954-959 et 966-972). Ce sont les seuls thèmes qui ont une importance dans cette coda, et le court rappel de la tête du 6[e] thème (mes. 960-962) n'est là que pour nous confirmer qu'il a complètement perdu son agressivité. Aussi si l'œuvre s'achevait vers la mesure 972, on pourrait penser que l'homme — devenu surhomme — l'a emporté sur la nature, et le ton de **Si majeur** sur celui de **Do majeur.** Mais le compositeur prolonge encore de quelques mesures sa partition en confrontant l'accord de **Si majeur** déployé dans l'aigu à **l'Urelement** de la nature (x) qui dissonne aux cordes graves avec ses notes **do-sol-do.** Par cinq fois l'opposition se répète (mes. 979-986) et c'est le **do** qui conclut l'œuvre, à la fois comme dissonance et comme interrogation : le surhomme lui-même a-t-il eu vraiment le dernier mot ?

Conclusion.

Also sprach Zarathustra est une œuvre à la fois extrêmement simple et extrêmement complexe. Sa simplicité résulte de l'utilisation de deux seuls **Urelemente,** centrés sur deux seuls tonalités : **Do** et **Si.** — Leurs multiples apparitions assurent à l'œuvre sa cohésion et son unité, tandis que leur confrontation fait rebondir la trame dramatique. Sur cette toile de fond dualiste se greffent onze thèmes différents et variés, venant, disparaissant, revenant, se combinant ou s'imbriquant l'un dans l'autre, conférant à cette composition une complexité subtile et ondoyante.

Le programme justifie la grande liberté formelle de l'œuvre, tout en étant bien davantage un prétexte qu'une contrainte. Il permet d'interpréter certaines intentions de l'auteur, mais la musique vient parfois infirmer ce que l'on croyait acquis, si bien que l'on aboutit sur des points d'interrogation. En effet, Strauss sait savamment entretenir un doute et une ambiguïté qui ne sont point sans charme. Du reste, les grandes idées philosophiques qu'il manipule, peuvent-elles trouver vraiment une réponse ?

Une chose est certaine, "Zarathustra" est le premier poème symphonique du compositeur où le héros ne meurt pas. Don Juan, Macbeth et Till connaissent une fin fatale. Le moribond de **Tod und Verklärung** trépasse également. Zarathustra, lui, se contente d'être transfiguré au cours d'une sorte de nuit mystique. Mais il reste parmi nous, même s'il n'est plus comme auparavant.

Notes

(14) Collection bilingue Aubier, p. 97.

(15) Traduction par G. Bianquis, **ibid.**, p. 625.

* Voir "l'Education Musicale" n° 305 - Février 1984.

EXAMENS et CONCOURS

C.A.P.E.S. - Session de 1983

Dissertation sur l'Histoire de la Musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation (6 h)

Vous analyserez, sans vous limiter à une réflexion d'ordre musical, la conception de l'homme et du monde qui s'exprime dans les poèmes symphoniques de Liszt et de Strauss.

ECRITURE MUSICALE (6 h)

Sujet n° 1

Harmoniser ce texte pour quatuor à cordes.
Ecrire une courte variation (ou un court développement) pour la même formation à partir de l'un de ses fragments.

Sujet n° 2
(a ou b au choix)

Phrase littéraire à utiliser éventuellement : *"Que vois-je remuer autour de ce gibet ?" - Faust*

DICTEE AVEC INSTRUMENTS

Relevé dans le bulletin d'information de la S.A.C.E.M.

Selon les termes de la Loi du 31 Mai 1983, les auteurs et artistes-interprètes sont autorisés à cumuler pension vieillesse et revenus d'activité professionnelle.

L'ordonnance n° 82-290 du 30 mars 1982 relative à la limitation des possibilités de cumuls entre pensions de retraite et revenus d'activités stipulait, en son article 3, que les personnes qui demandaient la liquidation après 60 ans d'une pension attribuée au titre du régime général des travailleurs salariés* devaient cesser leur activité professionnelle quelle qu'elle soit.

Cette disposition devait entrer en vigueur à compter du 1er avril 1983.

Or, à la demande du Ministre de la Culture, il a été introduit dans la loi n° 83-430 du 31 Mai 1983, portant diverses mesures relatives aux prestations de vieillesse, une dérogation à cette règle.

C'est ainsi que les auteurs, les compositeurs et les artistes-interprètes pourront, après la liquidation de leurs pensions de retraite, continuer à exercer leur activité artistique, qu'ils l'aient exercée antérieurement à titre principal ou à titre accessoire, de manière régulière ou occasionnelle.

* Les auteurs et compositeurs sont affiliés au régime général des travailleurs salariés depuis le 1er janvier 1977.

Les instruments de cuivre de perce conique

par **Roger J.V. COTTE**
Docteur es Lettres
Professeur à l'Universidade
Estadual Paulista (Brésil)

Les instruments de cuivre modernes étudiés jusqu'à présent (Cf E.M. numéros 299/300 et 302) étaient des instruments à perce pratiquement cylindrique, tout au moins jusqu'à la naissance du pavillon. Leur timbre éclatant, réputé "noble" leur a valu la préférence des compositeurs et chefs d'orchestre, après de longs débats, depuis la fin du XIX[e] siècle, sur les instruments de perce conique. Ceux-ci possèdaient pourtant de plus anciennes lettres de noblesse, si l'on veut bien se souvenir que les ancètres les plus marquants de la famille dite des "cuivres", l'oliphant, la conque marine, et les cornets à bouquin étaient par nature de forme conique (Cf. E.M., numéros 286, 292).

Le représentant moderne le plus simple de la famille est le clairon d'infanterie, dont l'usage, dans l'armée française tout au moins, ne remonte qu'à 1823 (fig. 1). Il était inconnu des militaires de l'époque impériale et, naturellement, des formations régimentaires antérieures. Le terme "clairon" n'était pourtant pas inconnu en France dès la Renaissance (Cf. **"La Guerre"** de Cl. JANNEQUIN : "Sonnez trompettes et clairons...") mais il désignait, semble-t-il, une trompette aigüe, ce que confirme son application à un jeu d'orgue à anches donnant le timbre du jeu de trompette en 4' (Cf. E.M. n° 208).

Chaque armée nationale semble avoir adopté un modèle spécial de clairon (cf. illustrations n° 1 bis, 2, 3), mais le principe de la perce conique est universel. Plus facile d'intonation que la trompette (réservée à la cavalerie), le clairon est l'instrument universel des troupes à pied.

Encore qu'on ait construit des clairons à un ou deux pistons, peu utilisés (figures 4 et 5), l'instrument simple est seul demeuré réglementaire jusqu'à nos jours. Depuis longtemps, cependant, des chercheurs se sont attachés à lui procurer des possibilités plus étendues que la seule série des sons harmoniques à laquelle il est limité. Le plus ancien de ces clairons "perfectionnés" est connu sous les noms — employés indifféremment — de **cor à clefs,** ou **bugle à clefs** ou même, très improprement, **trompette à clefs** (fig. 6). L'ouverture successive des six clefs permet l'émission de sept séries de sons harmoniques. Comme on ne peut utiliser le son 1 (fondamental), en refermant toutes les clefs après émission des harmoniques 2 et en passant à la série des harmoniques 3, puis 4, 5, etc., on dispose d'une échelle chromatique

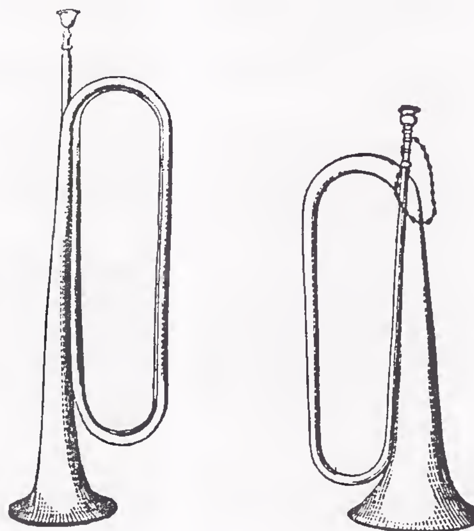


Figure 1 : Trompette de cavalerie et Clairon d'infanterie (Comparez le développement des tubes respectifs, cylindrique sur plus de deux tiers pour le premier instrument, continuellement conique pour le second).

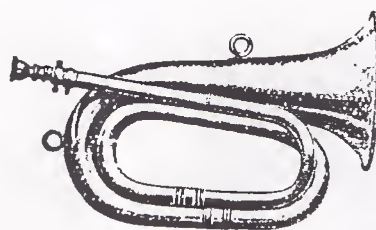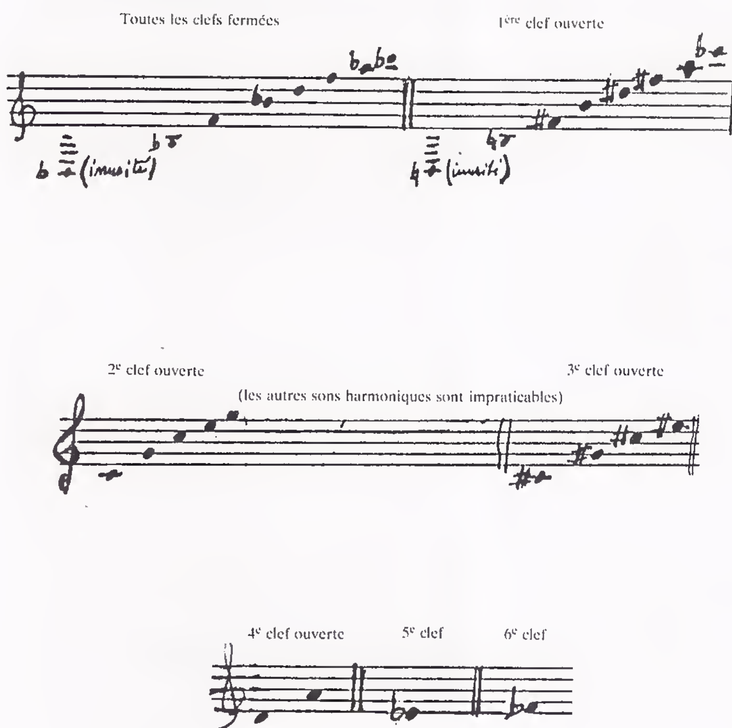


Figure. 1 b. : Clairon de l'armée espagnole.



Figure 2 : Clairon de l'armée belge.

complète, exactement comme avec le système des pistons (cf. E.M. nº 286). Exemples :



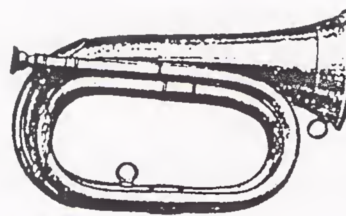


Figure 3 : Clairon de l'armée anglaise.

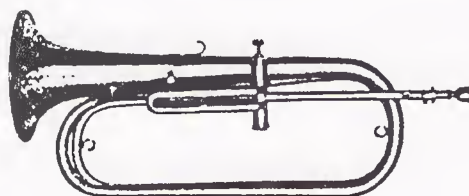


Figure 4 : Clairon à un piston.

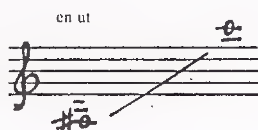


Figure 5 : Clairon à deux pistons.

L'instrument, cependant est loin d'être satisfaisant. La justesse en était précaire et les qualités de timbre très inégales, en raison des variations de comportement de la colonne d'air imposées par l'ouverture successive des clefs. Inventé en 1810 par l'Irlandais J. HOLIDAY, augmenté de toute une famille (à laquelle se joignit l'Ophicléide (cf. E.M. nº 292), après 1840 il dut peu à peu céder la place aux instruments à pistons.

Instruments à pistons :

Le plus intéressant, le seul à avoir été admis à l'orchestre symphonique est le **cornet à pistons.** C'est, à proprement parler, un clairon muni du système classique de pistons que nous avons décrit dans un précédent numéro. Son échelle chromatique est à peu près identique à celle la plus courante de la trompette, soit :



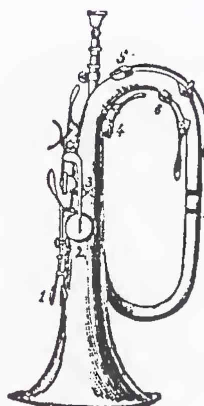


Figure 6 : Cor à clefs.

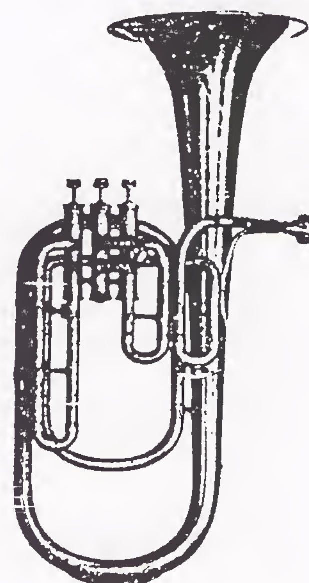


Figure 7 : Saxhorn vertical.

mais, alors que les grands virtuoses de la trompette gagnent brillamment d'autres notes à l'aigu, le cornet à pistons ne sort jamais de ces limites. Pendant tout le XIXᵉ siècle, on n'en a pas moins tenté de substituer le cornet à pistons à la trompette, à l'orchestre, en raison de sa plus grande sureté et facilité d'intonation. Mais son timbre moins riche en harmoniques, réputé "vulgaire" lui valut des critiques unanimes, telles celles de Berlioz (1) : **"... telle phrase paraitrait tolérable, exécutée par les violons ou les instruments à vent de bois, qui deviendrait d'une platitude et d'un vulgarisme odieux, mise en relief par le son mordant, fanfaron, déhonté, du cornet à pistons."** La confusion entre les deux instruments fut totale à une certaine époque, les musiciens (compositeurs et exécutants) ne voyant dans le cornet à pistons qu'un "ersatz" de trompette. C'est ainsi qu'on vit Ernest REYER, à la première répétition de son opéra **Sigurd,** en 1885, demander à la première trompette de prendre en charge le solo du premier cornet à pistons, et, en 1887, VERDI, à l'occasion des études de son **Othello,** procéda à un échange total des pupitres de trompettes et de cornets. En réalité, on ne devrait pas parler d'instruments "nobles" ou "vulgaires", mais — ce qu'ont enfin compris les compositeurs contemporains — de timbres différents. Marcel DELANNOY, STRAVINSKI, POULENC, MESSIAEN ont su tirer des effets originaux du cornet à pistons.

Berlioz énonce une série de cornets à pistons en neuf tonalités différentes, mais aujourd'hui on ne fabrique plus guère que des instruments en ut (pour l'orchestre symphonique) et en si bémol (pour les musiques militaires et d'harmonie), avec, le plus souvent, un système (barillet ou coulisse d'accord) permettant de baisser d'un ton ou d'un demi ton l'accord de base.

Historique :

D'après Constant PIERRE (2) qu'aucun autre organologue ne semble confirmer, l'invention du cornet à pistons reviendrait au facteur HALARY, de Paris, et daterait de 1823. Sous sa forme primitive, il ne comprenait que deux pistons, et fut présenté vers 1830 par un virtuose du nom de DUFRENE, dont le succès fut surtout éclatant dans la musique de danse. Dans l'orchestre symphonique, au XIXᵉ siècle, le cornet fut surtout employé pour suppléer à l'absence de chromatisme des trompettes longtemps demeurées sans pistons, puis à suppléer celles-ci au moindre effort. Le grand virtuose ARBAN, professeur au Conservatoire, enseignait une méthode visant à "imiter" le son de la trompette. Il n'en reste pas moins que les ressources extraordinaires de virtuosité et de technique du cornet à pistons ont surtout été mise à profit par la musique de danse, au XIXᵉ siècle, et dans les "fantaisies" pour musique d'harmonie. Il a également été largement utilisé par les premiers musiciens de jazz qui, assez rapidement, lui ont préféré la trompette.

On peut regretter l'ardeur restauratrice de certains chefs d'orchestre actuels qui — alors que leurs prédécesseurs, par facilité, remplaçaient la trompette par le cornet — font jouer par des trompettes les parties de cornet d'œuvres respectables du siècle dernier (ROSSINI, BIZET, FRANCK, BERLIOZ etc.).

Les noms de l'instrument :

Tout d'abord, il convient de dénoncer l'emploi fréquent et fautif du terme "piston" pour désigner le "cornet à pistons". Les pistons ne sont qu'un élément — très important — de la constitution de l'instrument, mais à la vérité, celui-ci est un **cornet** muni de pistons. (3)
Allemand : Kornett.
Anglais : Cornet.
Espagnol : Corneta.
Italien : Cornetto, cornetta.

Bugles et saxhorns :

Munis de pistons, ce sont pratiquement des intruments sans différence de timbre ou d'aspect notable.

Le terme "bugle" a été emprunté à l'anglais (c'est le nom officiel du clairon réglementaire dans l'armée anglaise) qui lui-même l'avait tiré de l'ancien français **bugle,** signifiant "buffle", puis, dès le moyen âge, l'instrument d'appel fabriqué avec une corne de cet animal. Le mot réapparait en France après 1815.

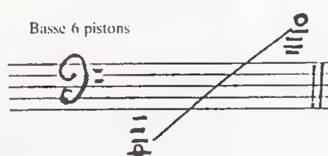
Le bugle à pistons, plus sommairement élaboré que le cornet à pistons n'est, rigoureusement parlant, qu'un clairon ordinaire muni de pistons. D'origine autrichienne, il semble avoir été inventé entre 1820 et 1830. Son registre (en si bémol, plus rarement en ut) est le même que celui du cornet à pistons que nous donnons ci-dessus. On en fabriqua toute une famille, dont les noms désignant les différents registres sont relativement confus. Adolphe SAX reprit la conception de ces instruments, en modifia certains détails de mécanisme, et surtout en corrigea la perce, alors très imparfaite. Il inventa, également la forme verticale de ces instruments, plus commode pour les fanfares à cheval (figure nº 7). Le terme de **Saxhorn** qui leur fut appliqué, dès 1845, est dû à l'imagination des premiers instrumentistes et non à une quelconque mégalomanie de SAX. Notons toutefois le nom de **Saxotromba** que, dans un brevet de 1845 il crut pouvoir appliquer à une nouvelle génération de ces instruments et dont bien des organologues contestèrent la légitimité. **"Qu'il y ait modification, nous l'admettons,** écrit Constant PIERRE (note 4) **... (mais) nous nous refusons à voir une création dans le saxhorn".**

Tous ces instruments existent dans la tessiture dite (en France) **contralto,** en si bémol ou ut, dans le même registre que le cornet à pistons, connu également sous les noms de **filcorno soprano** (Italie), **grand bugle** (France), **flugel horn** (Angleterre) ou **Flügelhorn** (Allemagne).

Plus aigu (une quarte au dessus), le **saxhorn soprano en mi bémol** ou **petit bugle** (en France) prend le nom de **Pikkolokornett** en Allemagne.

En si bémol ou fa (une quinte au dessous du "soprano" en do ou en si bémol), il prend les noms de **bugle** ou **saxhorn alto** (en France), **flicorno contralto** (Italie), **tenor horn** (Angleterre et Belgique), **Althorn** (en Allemagne).

En si bémol (une octave au dessous du soprano en ut ou si bémol), l'instrument prend le nom de **saxhorn (ou bugle) baryton** (en France), **flicorno tenore** (Italie), **Tenorhorn** (Allemagne), **bugle tenor** (Angleterre). Muni de cinq ou six pistons, le même instrument devient le **saxhorn baryton-basse**, noble instrument couvrant l'énorme étendue suivante :



L'instrument est connu également **en ut** sous les noms de **tuba, double tuba,** (figure 8) et sous la forme plus maniable de la figure 9, **Hélikon ou Sousaphone** (5).

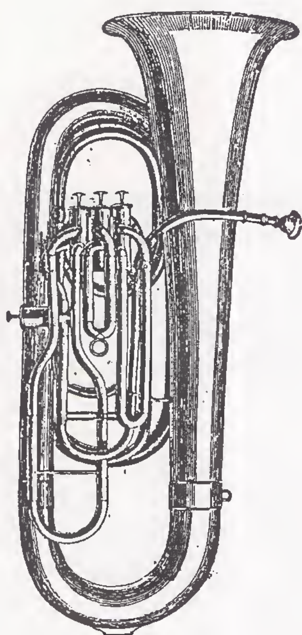


Figure 8 : Tuba forme saxhorn.

(suite page 20)

A. P. E. Mu.

(Association des Professeurs
d'Education Musicale)
65, rue La Bruyère
92500 RUEIL-MALMAISON

Devant l'extrême gravité de la situation (voir en particulier le texte ci-dessous), le Bureau de l'A.P.E. Mu., réuni le 29 janvier dernier, a décidé la convocation d'une

ASSEMBLEE GENERALE EXTRAORDINAIRE
DIMANCHE 11 MARS 1984
(9 h 30 à 18 heures)
CENTRE INTERNATIONAL DE SEJOUR
6, avenue Maurice Ravel, 75012 PARIS
(Métro : Porte de Vincennes)

Extrait de la lettre ouverte adressée à
Monsieur le Président de la République

Paris, le 29-01-84

Monsieur le Président,

La dernière décision, la plus grave, porte atteinte — **pour la première fois** *— au caractère obligatoire des Enseignements artistiques au Collège :*

*"Par ailleurs, pour donner à cet enseignement une efficacité pédagogique plus grande, il sera possible, à titre expérimental, et dans des conditions qui vous seront indiquées par la suite, de prévoir en quatrième et en troisième que les élèves choisissent de faire deux heures de musique ou d'arts plastiques au lieu d'une heure dans chaque discipline". (B.O. nº spécial 1, 12-01-84, p. 26).**

De plus, mettre en concurrence les enseignements artistiques ouvre la voie aux pires comportements démagogiques, et ceci est totalement opposé à la dignité et à la déontologie de l'Enseignement public.

Nous vous prions de croire, Monsieur le Président, à l'assurance de notre plus haute considération.

Le Bureau de l'A.P.E. Mu.

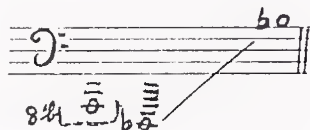
* Texte modifié dans la circulaire ministérielle nº 84003 distribuée par le Recteur de l'Académie de Paris à tous les chefs d'établissement : "Par ailleurs... il sera possible, à titre expérimental, et **dans les conditions qu'il vous appartiendra** d'apprécier...".

(suite de la page 19)



Figure 9 : Hélicon ou Sousaphone.

Il existe encore des contrebasses en mi bémol, si bémol ou do vendues sous les mêmes noms ou encore celui de **"basse impériale"** ou **Kaiserbass** (Allemagne), descendant jusqu'à la note :



En ut, tous ces instruments sont réservés (surtout les plus graves) à l'orchestre symphonique. On connait toutefois quelques exemples d'emplois des bugles aigus à l'orchestre (Stravinsky, Respighi). En si bémol et mi bémol, ils formèrent la base des musiques militaires et d'harmonie, lors de la réorganisation de celles-ci sous l'impulsion de Napoléon III (conseillé par A. SAX). Voici, par exemple la composition de la musique de la Garde impériale pour 1854 :

Troupes à pied :
(Harmonie)

2 Flûtes (grandes en ut ou petites en ré bémol)
4 Petites clarinettes mi bémol
8 Clarinettes si bémol
2 Hautbois
2 Saxophones soprano
2 Saxophones alto
2 Saxophones ténors
2 Saxophones basses (barytons)
2 Cornets à pistons
4 Trompettes à pistons
4 Trombones
2 Saxhorns soprano mi b.
2 Saxhorns contralto si bémol
3 Saxotromba mi bémol
2 Saxhorns baryton si b.
4 Saxhorns basse si bémol
2 Saxhorns contrebasse mi bémol
2 Saxhorns contrebasse si bémol
6 Percussions

soit 57 exécutants. Quant aux troupes à cheval (fanfare), sur 37 exécutants, à part deux cornets à pistons, six trompettes et six trombones, leur musique ne comprenait que des instruments de Sax. Par la suite, et pour des raisons qui ne sont pas toutes musicales (6), le nombre de ceux-ci fut réduit dans l'une et l'autre formation. De nos jours, sur un effectif plus important (76 musiciens), l'harmonie de la Garde Républicaine ne compte plus que sept saxophones et dix saxhorns. Les fanfares réglementaires ne comptent plus que dix instruments de Sax au lieu de vingt trois à l'époque impériale.

R. COTTE

Notes

(1) **Traité d'instrumentation et d'orchestration,** p. 198.

(2) C. PIERRE, **Les facteurs d'instruments de musique,** Paris, 1893, p. 336.

(3) Il y a plusieurs lustres, le critique "musical" A. PANIGEL, dans un compte rendu discographique, ne parvenant pas à décrire la **tromba da tirarsi** (Cf. E.M., n° 299/300, p. 18), qualifiait cet instrument du vocable étrange de "piston à coulisse" !

(4) Op. cit., p. 352.

(5) Du nom du célèbre chef de musique militaire américain John-Philipp SOUSA (1856-1932), qui imposa cette forme d'instrument dans les formations américaines. Les musiciens de jazz s'en emparèrent également par la suite.

(6) Bien peu libérale, la 3[e] République n'avait pas pardonné à Ad. SAX l'admiration que lui avait porté Napoléon III. D'autres sanctions, tout aussi mesquines, accompagnèrent cette mesure : on supprima sa classe de saxophone au Conservatoire et on l'empêcha d'exposer à l'Exposition internationale de 1878.

EXPERIENCES ET OBSERVATIONS

par **Léon BENCE**

Docteur en Médecine, Biothérapeute

et **Max MEREAUX**

Compositeur, Professeur d'Education Musicale

I. SUR LA MATIERE INERTE

• En faisant vibrer une plaque métallique, recouverte d'une couche de poussières, avec un archet, on s'aperçoit que toute la poussière prend des formes organisées, comme sous l'effet d'un champ magnétique. Plus le son est musical, plus les dessins sont harmonieux.
Rien d'étonnant puisque nous savons aujourd'hui qu'en dépit de son apparente inertie, tout corps matériel est un agglomérat d'atomes en perpétuel mouvement.

• Deux violons sont placés à deux ou trois mètres l'un de l'autre. La vibration du ré sur le premier violon provoque la vibration du ré sur le second violon.

— Donc un corps peut transmettre sa propre vibration à un autre corps. Si cet autre corps entre lui-même en vibration, il pourra se produire un phénomène dit de "résonance" entre les deux vibrations.

II. SUR LES VEGETAUX

• Expérience d'un fermier américain qui sema, dans des conditions identiques, les mêmes graines dans deux serres séparées, sauf que dans l'une, de la musique était diffusée vingt quatre heures sur vingt quatre. Dans la serre musicale la récolte fut nettement plus importante en poids, de meilleure qualité et plus rapide. Par contre les plantes les plus proches du haut parleur étaient abimées sous l'effet des vibrations.

• Lors d'expériences faites au Canada, les mêmes effets ont été observés. On a remarqué, en plus, que les vibrations sonores détruisent un microorganisme nocif qui parasite le maïs.

• Il est d'observation courante que les plantes d'habitation se portent mieux et sont plus jolies dans une pièce où il y a la radio que dans une pièce sourde.

— Les vibrations musicales ont donc un effet sur la croissance et la santé des cellules vivantes végétales.

III. SUR LES ANIMAUX

• Expérience sur la lactation des vaches : La production laitière est beaucoup plus importante dans une étable où l'on diffuse de la musique que dans une étable silencieuse. Le rendement laitier dans les étables proches des aéroports (où il y a des jets) diminue considérablement.

• L'usage de la musique dans les abattoirs de Buenos Aires calme très bien les bêtes avant leur conduite à l'abattage et ceci évite la perte de poids habituellement notée.

• Expérience de DE JOUFFROY D'ALBANS qui a installé un clapier musical où les lapins recevaient deux fois par jour leur repas en musique. Résultats : portée de douze à quatorze petits et croissance rapide des lapereaux.

• En Hollande et en Suède on excite les poules à la ponte en sonorisant les poulaillers.

— De ces expériences on peut retenir l'influence importante de la Musique sur les systèmes neuro-endocrinien et neuro-psychique des animaux. La Musique agit dans un sens favorable et euphorisant alors que les bruits désagréables agissent dans un sens défavorable et péjoratif. La musique tempère l'agressivité et favorise une détente appréciable.

IV. **SUR L'ETRE HUMAIN**

1)Pendant la gestation

• L'ovule fécondé, niché dans l'utérus, est déjà en contact avec les pulsions cardiaques de la mère et de nombreuses vibrations : mouvements pariétaux utérins et abdominaux, bruits intestinaux, respiratoires.

Progressivement le foetus percevra ces phénomènes comme vitaux et essentiels pour la poursuite de la vie. Son instinct vital est en relation avec les battements de coeur qui envoient le sang de la mère par le cordon ombilical. Ainsi se constitue l'"engramme mnésique" de l'être en gestation.

• Au sixième mois du développement embryonnaire, l'organe de l'ouïe, tout comme le thalamus, est entièrement développé. Dès lors le foetus entend les sons transmis par le liquide amniotique et réagit aux stimuli sonores de façon automatique (Expérience de PEIPER avec un appareil approprié). Il entend en particulier la voix de sa mère.

On sait que les mères pianistes doivent abandonner au sixième mois de la grossesse la pratique de leur instrument, et ne plus aller au concert, à cause de l'agitation exagérée et alarmante du foetus.

BENENZON relate le cas d'une mère très angoissée pendant la fin de la grossesse que l'on calmait par l'audition de "Madame Butterfly". Eh bien "Madame Butterfly" fut la seule chose qui calma les pleurs du bébé après la naissance !

FEIJOO a répété expérimentalement cette observation en utilisant le solo de basson de "Pierre et le loup" de Prokofiev, qui était diffusé sur le ventre de la mère, celle-ci étant en état de relaxation.

Les réponses du foetus étaient enregistrées.

Après la naissance et jusqu'à l'âge de trois ans il a été remarqué qu'à l'écoute de cette musique, l'enfant prend une attitude de détente et ne pleure plus.

• Expériences SONTAG et WALLACE qui provoquent une accélération du cœur du foetus de 9 mois (réponse d'alarme) par un stimulus sonore et rythmé appliqué sur la paroi abdominale de la mère.

• Expériences de SPELT qui faisait suivre une stimulation tactile de quelques secondes au niveau du ventre maternel par l'émission d'un son intense un moment plus tard. Après répétition prolongée de cette double excitation, il obtint la réponse dès la stimulation tactile, alors qu'au début la réaction ne venait qu'après le bruit. Il s'agit là d'un véritable conditionnement du foetus !

En résumé : le foetus est très sensible aux stimuli sonores et il les mémorise en se créant une "enveloppe sonore prénatale", selon le terme d'Edith LECOURT, qui fait corps avec le milieu nourricier et qui est contemporain d'une sensation d'apesanteur relaxante.

2) Sur le bébé

• Expérience de diffusion d'un enregistrement de battements du coeur, dans une pouponnière, qui calme les pleurs du nouveau-né. Il semble que le pleur soit un fil conducteur, une tentative de recherche du bruit qui manque dans le nouvel environnement du bébé.

• Expériences de TOMATIS qui prouvent que le nouveau né reconnait la voix de sa mère passée à travers des filtres, qui donnent l'impression d'une transmission dans un milieu aqueux, alors qu'il ne reconnait pas la voix d'autre femme.

• Expérience de SALK démontrant que les nouveaux nés exposés à un bruit semblable aux battements de coeur prennent plus de poids que les enfants témoins non soumis à cette audition.

• Observations de BENENZON sur le rythme de succion du nourrisson : L'enfant tête plus calmement (et calme ses pleurs plus facilement) si son oreille est appliquée sur le côté gauche de la poitrine de la mère, parce qu'il perçoit ainsi les battements du cœur maternel. Les mouvements rythmiques de succion du nouveau né sont en étroite relation avec ses propres battements cardiaques. Si on accroît expérimentalement les battements du cœur d'un bébé on accélère son rythme de succion et inversement.

En résumé : il semble évident qu'il y a, sur le bébé, "imprinting" des battements du coeur de la mère. D'autre part il existe chez lui une mémoire auditive, assemblée au cours de la gestation, qui constitue le fil conducteur de la recherche du confort maternel.

Le système d'alarme, que constituent les pleurs, se déconnecte dès que le bébé a retrouvé l'environnement sonore qui le sécurisait "in utero". Il semble bien que le bébé a deux besoins essentiels : le lait et la voix de sa mère. On pourrait parler de lactation sonore.

L'instinct maternel a, de tout temps, associé le chant au rythme dans les berceuses qui demeurent le calmant idéal et le somnifère naturel des bébés.

La Musique est l'évocation de la mère.

3) Sur l'homme

• Expériences japonaises sur cent vingt femmes soumises pendant leur travail, pendant six mois, soit à une musique de fond, soit à une musique diffusée par casque. En fond sonore, la lactation est multipliée par 1/2; par casque, elle est multipliée par 2. Ces résultats sont obtenus avec de la musique classique. Le jazz et les musiques syncopées provoquent au contraire une diminution de la lactation.

• Expériences prouvant l'augmentation du rendement au travail dans une ambiance musicale appropriée (Pays de l'Est).

Avant des expériences très connues du grand public, le physiologue français Féré de la Salpetrière avait déjà étudié l'influence de la Musique sur la capacité de travail de l'homme en utilisant l'ergographe de MOSSO. C'est lui qui fut le premier à mesurer, grâce à un appareil fiable, les effets des stimuli sonores sur l'organisme. Il observa que ce sont surtout les stimuli rythmiques qui font augmenter le rendement corporel et l'endurance musculaire.

On a pu récemment démontrer que la Musique provoque une augmentation de l'activité volontaire et retarde la fatigue chez les dactylos.

• Expériences de LUNDIN qui prouvent qu'une musique légère facilite la digestion.

• Expériences sur l'influence de la Musique sur la circulation sanguine et le cœur :

— MALLER : le roulement du tambour augmente le débit sanguin d'une veine ouverte.

— DOGIEL : l'homme réagit aux stimuli sonores par une accélération du coeur et une augmentation de la tension artérielle.

— PATRICI qui détermina l'influence de la Musique sur la circulation sanguine cérébrale.

— Expériences à l'Hôpital Saint-Joseph de New-York, dans le service de cardiologie, montrant que le taux de mortalité des grands cardiaques est considérablement réduit par l'utilisation de la Musicothérapie.

— YOUCEF (Egypte) qui poursuit des travaux sur l'influence de la Musique sur le rythme cardiaque et sur les tracés électrocardiographiques dans son service de cardiologie.

• Expériences multiples sur l'action d'une audition musicale sur la respiration qui est soit accélérée, soit altérée dans sa régularité.

— METERA (Pologne) a présenté des travaux très élaborés sur l'influence de la Musique sur la consommation d'oxygène et sur la résistance des voix respiratoires.

• Observations électroencéphalographiques :

— Tout comme on utilise un générateur de lumière intermittente ou l'hyperventilation pour provoquer des ondes dysharmoniques latentes sur l'électroencephalogramme (E.E.G.), on peut utiliser un stimulus musical avec le même résultat. C'est même la meilleure façon de diagnostiquer des épilepsies temporales sans manifestations convulsives. Il existe une épilepsie musicogénique.

CABAI et JOST ont observé sur des tracés des signes de présommeil et de somnolence, une disparition du rythme alpha qui réapparaît dès la fin de l'audition musicale.

— FRAISSE et HUSSON ont noté l'apparition simultanée de la réponse au stimulus sonore sur l'E.E.G.; et d'un réflexe psychologique de la peau.

— OSWALD, TAYLOR et TREISMAN ont induit un sommeil profond à des volontaires et pratiqué un E.E.G. pendant qu'ils dormaient. En même temps ils diffusaient un enregistrement de plusieurs morceaux de musique parmi lesquels l'un d'eux particulièrement aimé par le patient. Au moment où ce morceau passait, bien que le sujet dormait, il se produisait sur l'E.E.G. une onde exclusive à ce stimulus qu'on appelle le complexe K. Cette expérience est renouvelable indéfiniment.

• Expériences de micropléthysmographie :
(D'ESPINAY en 1927, GAY en 1948, GABAI et JOST récemment).

Le micropléthysmographe permet un bilan instantané de l'ensemble des retentissements psychosomatiques. On note chez tous les sujets un résultat identique qui est l'abaissement du seuil de diffusion de l'influx nerveux dans le cortex — autrement dit une chute du niveau de vigilance qui a pour corollaire la détente et la relaxation.

• Recherches électromyographiques :

L'électromyographie permet d'étudier l'état de tension ou de détente musculaire.

Elle peut être remplacée par l'étude des variations du réflexe d'HOFFMAN, ce qui permet, grâce à un oscilloscope, d'avoir une mesure de l'activité motrice périphérique.

C'est sans doute la meilleure façon d'apprécier l'aspect dynamogénétique des réactions psychophysiologiques à la musique.

• L'appareil de mesure le plus récent est le psychogalvanoscope d'origine U.S.A., qui utilise deux électrodes digitales provoquant un phénomène galvanique cutané qui permet de quantifier les états de tension et de relaxation.

• Observations en odontostomatologie :

La Musicothérapie permet d'obtenir, outre la relaxation et la disparition de l'appréhension :

— une diminution ou une suppression de la salivation;

— une diminution ou un arrêt des hémorragies;

— une suppression des nausées (ce qui facilite la prise de radios ou d'empreintes);

— une diminution de la fatigue à garder la bouche ouverte;

— une diminution de la dose d'anesthésique à employer.

• Observations en obstétrique sur l'utilisation de la Musique dans la préparation psychoprophylactique de l'accouchement (expérimentations de FEIJOO à la clinique de Saint-Raphaël et de BERTRAND à l'Hôpital de Saint-Cloud.

• Expériences biochimiques démontrant qu'avec des sons bien déterminés on peut altérer la biosynthèse du D.N.A. et du R.N.A. qui sont les éléments fondamentaux de la vie cellulaire. Ceci nous semble une alerte sérieuse si nous considérons l'incroyable développement du bruit dans la civilisation actuelle.

En résumé, nous pouvons affirmer, sur une base expérimentale aussi solide que variée, que la Musique a une action sur le corps tout entier y compris sur les éléments fondamentaux de la cellule vivante.

* AVIS DE SOUSCRIPTION *
pour l'édition d'un livre intitulé :

LA MUSIQUE POUR GUERIR

Léon BENCE
Docteur en Médecine
Biothérapeute

Max MEREAUX
Professeur d'Education Musicale
Compositeur

Dans notre ouvrage **"LA MUSIQUE POUR GUERIR"** nous livrons au lecteur l'aboutissement de nos propres recherches qui s'étendent sur plusieurs années. Nous ne considérons pas seulement la Musicothérapie comme une technique efficace de relaxation ou de rééducation psychothérapique mais comme une véritable thérapeutique du terrain sur lequel se développent les diverses affections organiques ou fonctionnelles.

Nous consacrons également un chapitre important de notre livre aux différentes biothérapies (médecines douces) qui peuvent s'associer utilement à la Musicothérapie (Homéopathie, Phytothérapie, Acupuncture, Auriculothérapie etc...). Le texte est émaillé de nombreuses recettes pratiques tant musicales que médicales. Nous précisons les indications mais aussi les limites de la méthode.

La **"MUSIQUE POUR GUERIR"** doit paraître **en Mai 1984.** Les souscripteurs dont le bon et le règlement seront parvenus avant le 15 mai 1984 bénéficieront du prix de faveur : soit 75 F au lieu de 95 F (plus 25 F de port et emballage). Réservez votre exemplaire en écrivant au Secrétariat du Docteur BENCE, Passage du Château, 62500 SAINT OMER.

CAHIER D'ANALYSES D'ŒUVRES MUSICALES

par

André MUSSON

(à l'usage des élèves des collèges, Lycées, Ecoles de Musique)

- **J.S. BACH** - 2e suite en Si mineur
  Magnificat
- **L.V. BEETHOVEN** - 5e Concerto en Mi b majeur
  9e Sonate en La, dite à Kreutzer
- **H. BERLIOZ** - Le Carnaval Romain
- **J. BRAHMS** - 3e Symphonie en Fa majeur
- **P. DUKAS** - L'Apprenti Sorcier
- **L. MOZART** - Concerto pour flûte et harpe
  41e Symphonie "Jupiter"
- **F. SCHUBERT** - Symphonie Inachevée
- **A. VIVALDI** - Les Saisons
- **C.M. von WEBER** - Le Freischutz (ouverture)

BON DE COMMANDE

Veuillez m'adresser au prix de 45 F (pour la France) le CAHIER D'ANALYSES d'André Musson

M ______________________

Adresse ______________________

Code postal

Ci-joint en règlement C.C.P. ☐ Ch. banque ☐
au NOM de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS

bibliographie

• **Jean-Etienne MARIE, Trois discours sur le musical,** EDISUD, Aix en Provence (1983), 24 X 16, 208 pages, nbreux ex. mus. et ill., ISBN 2-85744-154-1.

Trois discours à la fois nourris, très denses et souvent attachants. L'un aborde le réalisme traditionnel, où l'approche des échelles actuelles précède des propositions d'analyse nouvelle (comme **Parenthèses,** extrait de **Trope,** IIIe sonate de Pierre Boulez) et des considérations sur la perception de la musique et son filtrage cérébral en vue d'une "intention d'écoute", y compris du synthétiseur et de l'ordinateur.

La seconde partie aborde l'impossible discours sous l'angle **Musique et mémoire,** et les diverses distorsions constatables dans la hauteur, l'intensité, le timbre et l'espace. Quant au discours qui clôt ce triptyque, il traite de la prolifération des sens : le sens et le son, en une série de variations qui aboutit à **l'Imaginaire,** c'est-à-dire un monde ouvert à la réflexion.

Publié avec le concours du Centre National des Lettres et du Ministère de la Culture, en collaboration avec le C.I.R.M. (Centre International de Recherche Musicale), cet ouvrage de Jean-Etienne Marie est apparemment difficile à lire. Certes, bien des données mathématiques sollicitées laisseront des lecteurs perplexes. Mais le dynamisme du discours et sa pertinence, l'étoffe des démonstrations ne sauront laisser indifférent, mais susciteront au contraire un intérêt indubitable. C'est bien là un ouvrage de première main dans une prospection de la création contemporaine. On peut se le procurer chez EDISUD à La Calade, 13090 Aix en Provence.

• **Georges FAVRE, Musiciens français méconnus. Ernest Guiraud et ses amis :** Emile Paladilhe et Théodore Dubois, La Pensée universelle, 4 rue Charlemagne, 75004 Paris (1983), in-8° 175 pages, ex. mus. ISBN 2-214-05503-7.

Entre les livres de Jean-Etienne Marie et de Michel Chion, cet exquis petit ouvrage de notre I.G. Georges Favre prendrait un tout d'Adagio mozartien, s'il n'était consacré à des musiciens français méconnus. Il est vrai qu'il ne fait pas bon avoir envie de composer dans notre Pays, depuis Berlioz au moins. Le sort fait souvent payer cher cette fantaisie à des grands artistes : une citation de Chabrier dans l'**Avant-propos** ponctue vigoureusement cette triste constatation. Ainsi, nageant à contre-courant, **Georges Favre** s'efforce-t-il avec la pertinence de jugement, la clarté de style et l'autorité technique qu'on lui connaît, de guider le lecteur vers un pan obscur de ce paysage musical français extraordinairement riche, qui s'étend de 1860 à 1920. Pas tellement loin d'ailleurs des "phares" qu'il y pourrait paraître, mais chez des musiciens cependant délaissés, qui ont leur responsabilité dans le modelage d'un langage spécifiquement nôtre, et qui peuplent des frondaisons que l'on se plaît à explorer et qu'on souhaite voir re-connus par les leurs. A ce livre tant agréable à lire, l'Education Musicale souhaite une large audience, bien justifiée, dans les Bibliothèques publiques comme chez les particuliers qui veulent sortir des sentiers battus.

• **Michel CHION, Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale,** Buchet/Chastel et Institut National de la Communication audiovisuelle, Paris (1983) 24 X 16, 187 pages, graphiques.

On sait la ferveur avec laquelle l'excellent compositeur **Michel Chion** étudie l'œuvre de ses maîtres Pierre Schaeffer et Pierre Henry, l'Intellectuel et l'Artiste. De Pierre Schaeffer, à l'intelligence acérée au possible, nos lecteurs ont peut-être tenté de pénétrer les arcanes du **Traité des Objets musicaux** (T.O.M.), paru en 1966, et augmenté d'une Postface pour la 3e édition de 1977 : ceux qui ont su aller jusqu'au bout ont pu en mesurer la difficulté de pénétration. Michel Chion opère avec le présent ouvrage, une percée dans cette **selva oscura** pour l'honnête homme. Il repense les considérations multiples — musicales ou non — concernant le potentiel des diverses écoutes identifiées par Pierre Schaeffer, afin d'amener le lecteur à aborder avec une connaissance plus affinée, ce fameux T.O.M., qu'il considère comme un écrit fondamental dans sa permanente interpellation. Il s'agit donc ici d'un consciencieux dépouillement et d'une "reformulation" à usage de Candide, d'une centaine de notions de base, parmi lesquelles je suis rasséréné de trouver le terme "itératif" qui m'avait valu quelques remarques peu amènes d'une collègue voici quelques années...

Le livre de Michel Chion, la **Préface** de Pierre Schaeffer et l'**Avant-propos** plein d'humeur suscitent sympathie et intérêt. Le lecteur sortira plus conscient de sa propre capacité et de ses disponibilités d'audition après lecture : il sera sans nul doute d'accord pour dire l'intérêt de cet ouvrage dans toute bonne bibliothèque.

• **Christine ARMENGAUD, Musiques éoliennes,** Manupresse, Dessain & Tobra, Paris (1983, nbreuses photos couleurs, 21 X 29 64 pages.

Un livre pour rêver : devant de belles photographies et d'utiles croquis qui vous bercent de l'espoir d'être suffisamment bricoleur et astucieux pour réaliser tous ces aérophones qui enchanteront votre jardin, votre balcon,

votre fenêtre plus simplement, de résonances féeriques et étranges. Ils seront peut-être même capables de chasser harmonieusement les taupes de vos pelouses, tout en créant une poésie de l'air. Aidés d'une symphonie de peupliers, voyez ce que cela peut donner... Mieux que les appels des sirènes (électriques) : non ?...

Diffusion : Dessain & Tobra, 10 rue Cassette, 75006 Paris.

• **Marie-Thérèse ROBIN, Aujourd'hui je chanterai...**

est une cassette qu'à dessein je ne présente pas en discographie par crainte qu'elle y passe inaperçue. Elève de Madame Malnory-Marceillac, Marie-Thérèse **Robin** possède, en dépit de misères physiques, une belle voix et sait parfaitement mettre en relief des textes poétiques qui peuvent intéresser les adolescents de nos collèges et les tireront de l'ornière rock dans laquelle ils dérapent constamment, pour certains. Dix chansons se trouvent ici réunies évoquant l'amitié, la nature, l'injustice, le calme, le bonheur simple. Un petit ensemble moderne soutient et dialogue avec la voix. A signaler que plusieurs de ces chansons ont été publiées chez A CŒUR JOIE dans une harmonisation **d'Etienne Daniel.** Nos amis peuvent joindre directement Marie-Thérèse Robin 38 rue Phanie Leleu 95150 Taverny, Tél. (3) 960.06.97.

• **Alex & Janine BAGES, Alexandre Guibal Du Rivage : Oeuvres littéraires et musicales,** C.I.D.O., Béziers (1978, in-8° 166 pages, h.t. et musique.

Premier volume de la série ETUDES des publications du CENTRE INTERNATIONAL DE DOCUMENTATION OCCITANE (C.I.D.O.), cette monographie minutieuse d'un personnage qui rayonne au début du XIXe siècle sur toute la région et particulièrement sa ville natale de Béziers offre un intérêt incontestable. Elle montre l'activité d'un quasi professionnel fortuné et philanthrope, ayant acquis ses titres de notoriété auprès de maîtres illustres comme son compatriote Mazas, qu'il suivit à Paris, auprès de Kreutzer, toujours pour le violon, et auprès de Catel et de Méhul pour la composition. De retour à Béziers, il crée un ensemble musical et anime le monde musical bitterois avec des concerts et des représentations d'œuvres lyriques, dont son opéra **La clémence de Louis XVIII** (1817). Petit maître de province, Du Rivage vu à travers l'évocation vivante d'Alex et Janine Bages, laisse l'imagination errer et imaginer quelle pouvait être la vie d'une province ou d'une ville sollicitée par un tel mécène connaisseur. Ses propres textes édités ici en mettent en lumière les réussites comme les défauts et les ridicules.

Le texte est dactylographié d'une frappe claire et aérée. L'ouvrage comporte en outre le fac simile du manuscrit très lisible des **Trois Caprices** pour violon seul de Du Rivage. Leur écriture n'est pas dénuée d'intérêt. Un **Index** commenté précède Bibliographie et Table des Matières. Il ne s'agit plus d'une nouveauté, ce petit livre ayant déjà six ans, mais je remercie le C.I.D.O. de m'avoir permis d'attirer l'attention de nos lecteurs sur un musicien de province attachant. Il est disponible au Siège du C.I.D.O., à l'Hôtel de Ville de Béziers.

• **Yves PACHER, Musique des buissons, des sentiers de l'imagination,** C.N.P.D./C.R.D.P. Poitiers et U.P.C.P., Poitiers (1983), 21 X 15, 91 pages, ill. + enveloppe de 23 diapositives + une cassette.

Un petit livre écologiste à l'envi et qui fait pendant, de façon plus écologiste encore, au livre de Christine Armengaud recensé plus haut. Ces factures paysannes d'instruments natifs, recueillies en Poitou et Charentes, ou parfois réinventées par **Yves Pacher,** sont passionnantes, et notre confrère l'EDUCATION leur a rendu justice en en vantant les mérites. La présentation en fac simile d'écriture, et dessins à la plume est simple, familière et parlante, et sans en avoir l'air, l'auteur vous présente ses façons de trousser proprement quelque **cheberlie, subiot ou pibole.** Ce n'est pas seulement ici le Poitou et toutes les Charentes qui chantent, mais toutes les campagnes de France, au tréfond desquelles il n'est pas trop difficile de retrouver des affutiaux de même acabit, avec leur nom générique, telle la **muse de bled** mentionnée par Guillaume de Machaut, et qu'on fabrique en deux temps trois mouvements dans la Champagne et la Brie avec deux ou trois éteules coupés au coin d'un champ. De quoi rendre vivante une sortie dans la nature avec un bon canif, voire une petite scie. Bravo l'U.P.C.P., le C.R.D.P. de Poitiers et surtout **Yves Pacher** pour cette documentation qui fera le bonheur de plus d'un enfant, notamment de handicapés auxquels tant de distractions sont interdites.

• **Nicole LABELLE, L'Oratorio,** P.U.F., Collection **Que sais-je ?** n° 2119 (Paris), 1983, 128 pages.

Nicole Labelle prend le relais de Félix Raugel pour offrir au public d'aujourd'hui une histoire bien documentée de l'oratorio. Le livre de Raugel, paru en 1948 chez Larousse ne perd pas pour autant son intérêt. Celui de **Nicole Labelle** est plus à jour : on peut cependant regretter qu'éditer en 1983, il ne s'y trouve aucune allusion au **Saint François d'Assise** de Messiaen. A propos d'onomastique et ce qui n'est qu'une remarque marginale dont l'auteur voudra bien m'excuser, je ne vois guère d'intérêt à étendre des graphies peut-être fondées, mais dépassées par l'usage, comme LeSueur, avec cette S majuscule insolite en milieu. Pourquoi pas Nicole LaBelle, Georges MonGrédien, Emile dAmais (dont le nom ne figure pas d'ailleurs plus que celui d'un Jacques Casterede ou un Roger Calmel : ce ne sont d'ailleurs pas les seuls oubliés). Pourquoi pas non plus celui de Pierre Mercure ou de Florent Schmitt, que d'ailleurs Félix Raugel avait également écarté : il ne semble guère pensable que la Collection **Que sais-je ?** accueille jamais une **Histoire du Psaume.** Après tout, pourquoi pas ? Trève de ratiocinations ! Ce nouveau venu **Que sais-je ?** est fort utile et son audience est assurée dès sa parution.

Jean MAILLARD

notre discothèque

• L'ART DE LA MUSETTE par "Les Plaisirs champêtres" et Jean-Christophe MAILLARD, musette de cour.
Oeuvres de CHEDEVILLE, VIVALDI, HOTTETERRE, BOISMORTIER
Disque ARION : ARN 36741

Voici un disque bien sympathique, non seulement parcequ'il nous permet, comme les nombreux autres numéros de la collection : "L'Art de ...", de découvrir un instrument, ici la Musette de Cour, lequel est infiniment mieux connu par son iconographie que par sa réalité sonore, mais aussi parcequ'il est du à notre jeune collègue et ami **Jean-Christophe Maillard,** qui à côté de la flûte traversière, son instrument premier, pratique avec un rare bonheur les instruments anciens et populaires. Au travers de la Musette de Cour, c'est tout un aspect méconnu de la musique baroque et de la musique de Cour en France que l'on soupçonnait à peine, qui prend subitement une surprenante réalité. La musette est ici soit entendue seule, soit associée aux flûtes à bec ou traversière, hautbois, basson, basse de viole, et clavecin ce qui provoque de savoureux "meslanges". Tous les instruments des "Plaisirs Champêtres", ils sont huit, nous restituent ces musiques des Chedeville, Hotteterre et autres Boismortier avec une rare truculence et joie de vivre. Notons en outre que **Jean-Christophe Maillard** est l'auteur de la fort instructive notice, probable condensé de la maîtrise qu'il a soutenu en Sorbonne en 1980 sur la musette et son répertoire et non moins probable prodome à une thèse de doctorat sur la musique instrumentale française baroque.

• G.F. HAENDEL (1685-1759) : 3 concertos pour Hautbois - 2 sonates - Ouverture Hornpipe
Academy of St.-Martin-in-the fields, dir. IONA BROWN. Celia NICKLIN, hautbois
Disque PHILIPS 6514 385, enregistrement numérique.

Depuis les années de Halle, le hautbois est et restera l'instrument de prédilection de Haendel qui est sans doute séduit par son timbre proche de "toutes les perfections de la voix humaine" (Mattheson). Les œuvres regroupées ici, pour n'être pas essentielles, n'en sont pas moins conformes aux habitudes de vigueur, de couleur et d'équilibre qui sont les marques les plus apparentes et les plus constantes de l'écriture Haendélienne. Oeuvres sans surprises, certes, mais qui dégagent toujours une saine et vigoureuse joie de vivre exaltée par une interprétation brillante, virtuose, transparente, délicatement ciselée qui nous repose du baroquisme outrepassé où nous entraînent certains interprètes "dans le vent" des toujours hypothétiques reconstitutions à l'ancienne.

• Jules MASSENET (1842-1912) : MANON, opéra comique en 5 actes.
Ileana COTRUBAS (Manon), Alfredo KRAUS (Le Chevalier Des Grieux), Gino QUILICO (Lescaut), José Van DAM (Le Comte Des Grieux)
Orchestre et Chœurs du Capitole de Toulouse, Direction Michel PLASSON
3 Disques PATHE MARCONI 1731413. Enregistrement numérique

Après un Werther très réussi paru en 1979, **Michel Plasson,** à la tête cette fois de son orchestre : celui du Capitole de Toulouse, récidive pour notre plus grand plaisir avec Manon, opéra comique en 5 actes. Cet enregistrement pourrait cette année commémorer le centenaire de la création à l'opéra comique! La réussite là aussi est totale : la partition est fouillée avec une très grande science de l'architecture d'ensemble et du moindre détail de l'orchestration. Les voix sont superbes et se font vite pardonner de légers accents : roumain (Ileana Cotrubas) ou espagnol (Alfredo Kraus) surtout sensibles mais non gênants dans les scènes parlées. La discographie de **Massenet** très abondante (la plupart de ses œuvres y figurent et souvent plusieurs fois) s'enrichit ici d'une quatrième version de Manon qui domine nettement ses devancières et par la somptueuse distribution et par une prise de son d'une très grande clarté où les effets stéréophoniques en particulier donnent l'illusion d'une représentation scènique.

Il faut rendre hommage tout particulièrement à **Michel Plasson** et à **Pathé Marconi** de se consacrer avec tant de bonheur et de fidélité à la musique française des XIX et XX siècles. Grâce à eux il nous est permis de découvrir ou de redécouvrir dans les meilleures conditions les Symphonies de **Gounod,** de **Magnard,** de **Chausson,** de **D'Indy** et **Honegger,** les opéras de **Massenet, Gounod, Roussel,** ou **Offenbach.** Dire aussi que l'Orchestre du Capitole de Toulouse est un des tout premiers orchestres du moment et que les plus grands noms de l'art lyrique s'accomodent très bien de chanter avec ce somptueux orchestre... de Province. Vive la décentralisation ! Bravo, Merci et Encore Monsieur Plasson.

• Gabriel FAURE (1845-1924) : Pièces pour piano à 4 mains : Dolly, Souvenir de Bayreuth, Intermède symphonique, Allegro symphonique, et pour piano à 2 mains : 8 pièces brèves op. 84
Jean-Philippe COLLARD et Bruno RIGUTTO
Disque PATHE MARCONI 1731331

Après ses enregistrement chez le même éditeur des Barcarolles, des Nocturnes, des Préludes, du Thème et Variations, et sa participation à l'intégrale de la musique

de chambre de Fauré, **Jean-Philippe Collard** poursuit son investigation dans l'œuvre du grand maître français par un disque en majeure partie consacré à des œuvres à 4 mains. Pour la circonstance, il s'est adjoint un partenaire de sa génération : **Bruno Rigutto.**

Le disque s'achève avec les 8 pièces brèves op. 84 pour piano 2 mains. Dans ces 8 courtes pièces datant de différentes époques, on retrouve chez l'interprète la même virtuosité ailée et nuancée, le même état de grâce juvénile, la même appesanteur et la même poésie qui nous avait tant séduit dès les premiers enregistrements. Avec les pièces à 4 mains, le ton change en faveur d'une robustesse accrue, d'un brio assez indifférent à tout ce que ces pages peuvent receler de tendresse ou d'ironie, de lyrisme ou d'humour voire de cocasserie. Il faut dire que "Dolly" mis à part, les trois autres pièces à 4 mains pour satisfaire notre curiosité n'ajoutent rien à la gloire de Fauré. Notons que le texte de présentation est de **Jean-Michel Nectoux,** c'est assez dire l'intérêt et le plaisir que l'on peut prendre à sa lecture.

- **Jacques CHARPENTIER** (né en 1933) : **Symphonie n° 6 pour orchestre et Orgue :** "Mais déjà le soleil touchait à l'horizon" (Dante)

- **Ib NØRHOLM (né en 1931) : Idylles d'Apocalypse, op. 79 pour orgue et vingt instruments.**
  Marie-Claire ALAIN, orgue
  Danmarks Radiosymfoniorkester, **direction Tamàs VETÖ**
  Disque ERATO STU 71509

Jacques Charpentier, autrefois directeur de la Musique au Ministère de la Culture, a su malgré les tâches administratives qui lui incombaient, préserver sa vie de compositeur comme en témoigne un important catalogue d'œuvres. La présente sixième symphonie, commande de l'Etat, a été créée en 1979 par l'auteur lui même aux claviers de l'Orgue du Studio 104. Par son intégration de l'Orgue à l'Orchestre elle pourrait se situer dans une lointaine filiation avec la troisième symphonie de Saint-Saëns (1886), comme le suggère l'auteur. Mais elle n'en n'a — toutes considérations de langage et de style évidemment mise à part — ni la variété, ni l'originalité, ni le brio, bref disons le : ni l'intérêt. Sa seule nouveauté serait peut-être de nous distiller pendant 31 minutes un ennui crépusculaire au cours de six mouvements lents, enchaînés, tous plus soutenus, modérés et expressifs les uns que les autres !

Le compositeur et organiste danois **Ib Nørhlom** jouit dans son pays d'une importante notoriété, ce que révèlent les nombreux prix et distinctions qui lui y ont été descerné. Son œuvre considérable touche à tous les domaines et fait preuve d'un permanent souci dans le renouvellement du langage et des formes. **"Idylles d'Apocalypse"** op. 79 pour orgue et vingt instruments est une œuvre concertante très intéressante. Originalité et fermeté du style, virtuosité et netteté de l'écriture, utilisation des instruments par famille, par registration autour, de l'Orgue qui est constamment mis en relief. Il y a jeu et rebond perpétuel, toutes formes de contrastes d'humour et d'ironie d'où la tendrese n'est pas absente. Cette œuvre difficile et souvent âpre est merveilleusement mise en valeur par **Marie-Claire Alain** qui joue en pays d'élection (le Danemark n'est-il pas la patrie de Marcussen et de Frobenlus ?). **Marie-Claire Alain** ne cesse de nous étonner par l'éclectisme et la vastitude de son répertoire et surtout par l'adéquation absolue de son jeu à l'œuvre.

- **Quatre improvisations de Louis ROBILLARD aux orgues de Saint-Bertrand-de-Comminges, de Saint-François-de-Sales et Saint-Polycarpe à Lyon.** (Enregistrements réalisés en concert).
  Disque ARION ARN 38671

On ne devrait pas avoir à faire "la critique" d'un tel disque. La critique suppose l'analyse, la réflexion, la comparaison, l'évaluation. Or les improvisations en général et celle de **Louis Robillard** en particulier sont inclassables, inanalysables, en tous cas selon les règles classiques de l'analyse et de la critique. Il faudrait pouvoir se limiter à dire oui ou non, j'aime ou je n'aime pas, splendide ou intolérable, chacun selon son vocabulaire, sa sensibilité.

Cataclysmes, frissons, incandescences volcaniques, fouillis d'Arcs en ciel (et oui l'ombre de **Messiaen** plane ça et là), explosions apocalyptiques. Que de fantasmes se déchaînent et se libèrent! Cela se reçoit en pleines oreilles, en plein visage, en plein cœur, en plein corps comme un paquet de mer en furie. L'ombre de **Messiaen** disais-je, mais aussi celle de **Tournemire,** de **Varese.** Quelle maîtrise absolue de l'instrument ! Non seulement virtuosité mentale et digitale mais art consommé de la registration. **Louis Robillard** appartient à une élite rare du monde de l'Orgue où les règles de l'improvisation se créent en même temps que l'improvisation elle-même. Aucun, si ce n'est **Jean-Pierre Leguay** ne peut lui être vraiment comparé.

J.J. PREVOST

Voici un bel ensemble de nouveautés duquel rien n'est à considérer au second plan. Les noms que j'y relève me font toujours déplorer amèrement l'absence de Guy ROPARTZ dans le catalogue symphonique ou dramatique. Cependant, il faut se réjouir de voir s'amorcer un heureux virage qui a permis au monde de découvrir un panorama français inconnu et dont l'audience s'étend fermement, peut-être plus encore à l'étranger que chez nous et dans lequel, qu'on le veuille ou non, nous nous retrouvons comme les Russes se retrouvent en Glazounov, les Catalans en Pedrell ou les Danois en Nielsen.

- **Guillaume BOUZIGNAC, Motets & scènes sacrées — 33/30 ARION Chefs d'œuvre retrouvés ARN 38 734 st.**

Dans la collection **Chefs d'œuvre retrouvés**, ARION présente un concert de **Musique spirituelle à l'époque de Louis XIII** consistant en **Motets & Scènes sacrées** de Guillaume Bouzignac (ca. 1592-1641), dont le nom n'encombre pas les catalogues de disques et nous a été révélé par Henri Quittard, Jean Rollin et la chère Denise Launay qui signe avec une autorité indiscutable la présentation de cette nouveauté. Toutes les palmes imaginables ont été décernées par nos confrères de la presse musicale à juste titre à ce disque, et l'Education Musicale s'associerait volontiers avec un sigle dans le vent, du style **E.M., AIME** ou simplement **MMMM** (4 **E.M.** phonétiques). L'interprétation des solistes, Véronique Dubois-Archambault (soprano), Véronique Dupuy (soprano), Malcolm Walter (baryton) est tout aussi magnifique que celle de l'ensemble vocal Contre-Point que dirige Olivier Schneebeli. La solution adoptée pour la réalisation est, écrit Denise Launay, celle du **continuo** à l'orgue épaulé par la basse de viole, avec l'intervention d'un luth pour soutenir polyphoniquement les solistes. Les pages enregistrées sont au total seize petits joyaux, certains véritablement sublimes, consistant en fragments de psaumes, motets marials qui attestent de la dévotion française envers Marie, à l'époque où la France lui fut consacrée, scènes pastorales de Noël, Scènes de la Passion ou de la Prédication de Jean au désert. C'est une nouveauté d'un très grand prix artistique.

- **Les grands Maîtres du CHITARRONE au XVIIe siècle — 33/30 ARION ARN 38742 st.**

Guy Robert, avec son allure d'éternelle jeunesse et sa silhouette d'étudiant toujours avide d'apprendre, est une des hautes figures d'interprètes de musique ancienne de notre temps, ce qui n'exclut pas sa disponibilité vis à vis des jeunes compositeurs revenant aux antiques moyens d'expression. Maître incontesté dans l'art du luth, il aborde ici le répertoire baroque d'un instrument particulièrement difficile à manier : le chitarrone, monté de cordes de bronze ou de cordes de boyaux. **Guy Robert** présente au cours de ce récital deux musiciens qui ont complètement renouvelé le langage musical de leur instrument au temps de Monteverdi. Il s'agit de Giovanni G. Kapsberger (ca. 1580-1651) avec de nombreux extraits du **Livre de 1604** et de Alessandro Piccinni (ca. 1566-1638) avec des extraits du **Livre de 1623.** C'est là un document organologique de premier ordre, associé à un concert de qualité.

- **Musique galante et pastorale en France au XVIIIe siècle — 33/30 ARION ARN 38747 stéréo.**

Un charmant disque de "musique galante" réalisé par l'excellent **Maurice Guis** dont les réalisations avec le **Groupe des Musiciens de Provence** restent un énorme succès discographique. Avec **Le Concert champêtre,** groupe qui réunit Maurice Guis (Flûtet-tambourin, flûte à bec et musette), Yves-Marie Deshaus (clavecin, orgue) et Raymonde Brun (viole de gambe et dessus de viole), tout un programme français du début du XVIIIe siècle présente des compositions de Michel Corrette (1709-1795), Jacque Aubert (1689-1753), Michel Blavet (1700-1768), Pascal Arnaud (ca. 1710-1795) ainsi que la transcription de la **Musette de Taverny** de François Couperin (1668-1733). Maurice Guis a eu l'heureuse idée pour les petites pièces du début de la Méthode de Jacques Hotteterre (1684-1762), d'utiliser un type particulier de musette de Cour du début du XVIIIe siècle sonnant au **la 392 Hz**, et qui donne un tout autre aspect de l'instrument, comparée à celle utilisée par le groupe **Les Plaisirs champêtres** (ARION ARN 36741) st. présenté par ailleurs où est utilisée une musette plus complexe de la pleine vogue de l'instrument, sonnant au **la 415 Hz.**

- **Marc-Antoine CHARPENTIER, Te deum — 33/30 ERATO NUM 75100 numérique.**

Trente années d'existence d'ERATO au service de la Musique, avec une Discographie qui mérite le label "Prestige de la France" sont particulièrement marqués par certaines réalisations, dont ce **Te deum** de Marc-Antoine Charpentier (1635-1704). On sait la destinée du premier enregistrement dont la diffusion prit un essor inattendu et confirma le compositeur dans son rôle un peu exagéré de souffre-douleur de Lully. Depuis que l'Eurovision en fit son générique, la sonnerie d'entrée est devenue concurrente des **Quatre Saisons** et du **Trumpet Voluntary** dans le cœur de Margot, qui la confond aisément avec la page attribuée à Purcell. Mais ce modèle du grand motet versaillais qu'est le **Te deum** de Charpentier exerce cependant à juste titre sa fascination, et les diverses versions auxquelles je fais allusion en sont le témoignage. Cette troisième interprétation, repensée à la lumière des démarches musicologiques de la dernière décennie prend une allure nouvelle, tout aussi majestueuse et versaillaise à merveille, encore que d'un éclat plus tempéré et d'une ferveur plus grande. C'est le point que fait le chef d'orchestre **Louis Devos** dans son Introduction qui rend hommage au travail de son aîné **Louis Martini** tout en justifiant sa vision actuelle. Cette nouveauté "historique" déjà offre la plus parfaite réussite acoustique. Elle a été réalisée avec l'aide de la Société **Europe Computer Systems** en procédé numérique,

dans l'église St Clément, Watermael-Boitsfort, Bruxelles. Les solistes sont Bernadette Degelin et Lieve Jansen (sopranos), Jean Nirouët (haute-contre), J. Calls (ténor), Kurt Widmer (basse), le **Gents Madrigaalkoor** (dir. J. Duÿck), le **Cantabile Gent** (dir. J. Van den Borre) et l'Ensemble **Musica polyphonica**, sous la baguette de Louis Devos. Cette nouveauté présente en outre le **Laudate dominum** (Psaume 116) ainsi que le Troisième **Magnificat** dont le dernier verset est une grandiose fugue.

- **Louis COUPERIN, Intégrale de l'œuvre de clavecin — Coffret 5 X 33/30 HARMONIA MUNDI HM 1124/28 st.**

Un monument dans tous les sens du terme, que cette intégrale des **Pièces pour clavecin** de Louis Couperin (1626-1661) réalisée par un excellent claveciniste et musicologue, **Davitt Moroney,** qui travaille actuellement à la révision des œuvres complètes de François Couperin en 12 volumes, publiées chez L'OISEAU-LYRE par son maître **Kenneth Gilbert.** Mais ici, il donne toutes ses capacités au "glorieux ancêtre", Louis Couperin, l'une des figures majeures de la musique au XVII[e] siècle, avec notamment quelques 70 œuvres d'orgue dont la publication attend la décision du propriétaire du manuscrit, Guy Oldham esp., et 132 pièces de clavecin! Ami de Froberger, dont il subit l'influence, Louis Couperin a laissé une liberté remarquable à l'interprète pour l'exécution de ses Suites. Leur source principale, le célèbre Manuscrit Baüyn, les groupe par tonalités et par genres. Il faut donc constituer des ensembles arbitraires qui peuvent se référer à ceux du Manuscrit Parny, postérieur à la mort du compositeur. L'organisation proposée par **Davitt Moroney** satisfait parfaitement le goût. On admirera également l'art de l'interprète dans les magnifiques Préludes non mesurés qui faisaient la gloire de Louis Couperin.

Cette nouveauté HARMONIA MUNDI est à placer sur un piédestal, devant votre discothèque.

- **G. MUFFAT, Oeuvres : Orgues en Occitanie n° 2 - 33/30 VENTADORN VTS 323 VS 3L 90 stéréo.**

Cette nouveauté, que l'amateur peut se procurer chez Ventadorn, 1 rue de Lorraine 34500 Béziers (tél. (67) 31.19.70) est le second disque de la collection **Orgues en Occitanie.** Jacques Bétoulières, titulaire de la tribune de la Cathédrale de Montpellier présente ici l'orgue de la Cathédrale St Jean-Baptiste d'Alès. Son titulaire, Thierry Martin en présente l'historique et en fournit la composition. Ce grand seize pieds de facture provençale est doté d'un magnifique buffet de Boisselin (1729), dont il reste quelques tuyaux conservé par le facteur Lépine, de Pézenas, qui reprit l'instrument en 1783. Alexandre Cellier fit classer l'instrument, alors en mauvais état, à l'inventaire des Beaux-Arts en 1962. Une reconstitution de l'instrument du XVIII[e] siècle a été entreprise sous le contrôle de Claude Aubry, expert des Monuments historiques et d'Alain Sals, facteur d'orgues à Malaucène en Vaucluse; mécanique suspendue et sommiers sont refaits par Gérald Guillemin. Cet instrument présente aujourd'hui, parfaitement "harmonisés", des héritages des XVII[e], XX[e] et même XIX[e] siècle, avec des souvenirs de la restauration de Théodore Puget de Toulouse, en 1860. Dans cette capitale de Bassin houiller qu'est Alès, Jacques Bétoulières nous offre un récital Georg Muffat (1653-1704), maître cosmopolite dont l'œuvre draîne autant une tradition allemande que française ou italienne dont les compositions pour orgue doivent s'inscrire parmi les grandes réussites du répertoire avant J.S. Bach. Quatre de ses douze grandes **Toccata (Prima, septima, sexta, nonaque)** dans l'esprit de Claudio Merulo, **Ciacona** et une grande **Passacaglia Nova cyclopeias harmonica.** Une découverte dont nous sommes redevables envers la sympathique et jeune firme **Ventadorn.**

Jean MAILLARD

N.B. L'importance de l'information nous entraîne à repousser à notre prochain numéro des recensions de nouveautés du plus grand intérêt : **Richard Wagner à Paris** (ARION ARN 38733), **Symphonie op. 20** de Chausson (DECCA 592166), **Jour d'été à la montagne, Tableau de voyage et La forêt enchantée** de d'Indy (EMI C 069-16301), **Symphonie n° 3** d'A. Magnard & Scherzo d'E. Lalo (DECCA 592167), **Symphonie n° 4** d'A. Magnard et **Hymne à la Justice** (EMI 1731841 Num.), **Padmâvatî** d'A. Roussel (Coffret 2 digital 1731773), **Ballade pour piano & orchestre et The Seven Stars Symphony** de Ch. Koechlin (EMI dig. 173139 1), **Musique de chambre pour instruments à vent** de F. Poulenc (Album 2 disques ERATO num. 71539), **Mélodies** de Francis Poulenc (ARION ARN 38744) sans oublier une **Grande Messe des morts** d'H. Berlioz (Coffret 2 digit. EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 167-03898/9) égarée dans une manipulation d'articles destinés à un précédent numéro.

Informations diverses

• **CENTRE NATIONAL DE MUSIQUE ANCIENNE**
Pour Enfants et Adolescents
du 2 au 15 juillet 1984 à Vire (14)

Ce centre, organisé par la Formation Orchestrale et Chorale de Bayeux (14) est ouvert :
— aux enfants de 8 à 12 ans
— aux adolescents de 13 à 17 ans

Ce séjour sera encadré par des professeurs de Conservatoire, d'enseignement secondaire ainsi que des animateurs musicaux.

Activité dominante : FLUTE A BEC. Le travail de la flûte se fera à tous les niveaux (sauf débutant) pour Soprano, Alto, Ténor et Basse et comprendra plusieurs aspects : technique individuelle, jeu en petite formation et grand orchestre.

Outre la flûte à bec, les stagiaires trouveront diverses animations :
— musicales : Instrumentarium Orff, chant choral, musique verte (création d'instruments et d'appeaux), approche de la musique contemporaine, concerts, danses anciennes etc...)
— sportives : randonnée, piscine, ping pong, évolution corporelle etc...

Le séjour se déroulera à **l'Institut Saint Jean Eudes à Vire** (Calvados) et l'hébergement se fera en internat.

Pour tous renseignements complémentaires et inscription : écrire à : Gérard et Chantal LEGOUPIL, Chemin des bruyères, 14490 NORON LA POTERIE.

• **LA CHACONE** (Association 1901 pour le développement de la vie musicale du XIIe arrt.) 10, rue Erard 75012 PARIS.

5 stages musicaux organisés par la CHACONE pour enfants et adultes auront lieu à pâques et cet été à Mélan dans les alpes de haute provence :

— ORCHESTRE DE JEUNES (6-27 juillet) ouvert aux musiciens de 12 à 25 ans ayant au moins 5 années de pratique instrumentale.

— VACANCES MUSICALES (31 mars-8 avril / 6-27 juillet / 4-12 août) ouvert aux musiciens de 8 à 14 ans ayant au moins 2 années de musique.

— MUSIQUE ANCIENNE (4-12 août) ouvert aux flûtes à bec, luths et violes de gambe avec Pascale BOQUET (luth), Anne-Marie LASLA (viole de gambe), Pierre GINZBURG et Patrick MAGNIN (flûtes à bec).

• **STAGE CORDES-CLAVIERS**
Deauville - Trouville - 9-22 avril 1984

Thème : les nouvelles techniques dans la musique contemporaine. Le stage est gratuit. Les voyages et hébergement des stagiaires sont pris en charge par le C.F.P.C. (Centre de Formation des Personnels Communaux) pour les professeurs titulaires dans une école de musique. L'hébergement est prévue au Lycée de Deauville.

Inscriptions avant le 1er avril à Atelier Musique de VILLE D'AVRAY - 10, rue des Marnes - 92410 Ville d'Avray

Renseignements techniques : Maurice PIAU - tél. 16 (1) 750.44.28.

• **CONCOURS DE COMPOSITION MUSICALE**

Le 2e Festival International d'Art Chrétien de DIGNE et des Alpes de Haute-Provence organise un concours de composition musicale, ouvert à toutes personnes de toutes nationalités consacré à l'écriture d'**une Messe** pour chœur solistes, orgue, percussions et participation des fidèles autour du thème : "Et le Verbe s'est fait Chair" (Jn, I, 14) de l'Annonciation à la Nativité. Texte officiel de l'Eglise Romaine en langue latine (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). Les œuvres devront parvenir au **Musée de DIGNE**, 64 Bld Gassendi 04000 Digne - **avant le 1er juillet.**

Règlement du Concours : Bureau du F.I.A.C. 32 Bld Victor Hugo 04000 DIGNE.

Par ailleurs, le Festival organise un stage consacré à l'étude de l'œuvre de Maurice OHANA - du 9 au 15 juillet 1984

Renseignements au F.I.A.C.

• **CONCOURS INTERNATIONAL**
DE JEUNES CHEFS D'ORCHESTRE (34e)
1er-6 septembre 1984 à BESANÇON

Ouvert aux "moins de trente-deux ans" des deux sexes et de toute nationalité. Jugé par un jury composé de chefs d'orchestre professionnels ou de personnalités musicales.

Réglement, programme et fiche d'inscription dans les Conservatoires, Ecoles de Musique et au Secrétariat du Concours - 2 d, rue Isenbart - 25000 BESANÇON.

• **CONCOURS INTERNATIONAL**
DE COMPOSITION POUR ORGUE.

Grand prix de St Rémy de Provence 1984.

— Il s'adresse aux compositeurs de toute nationalité sans limite d'âge.
— Inscription avant le **30 avril 1984.**

Renseignements et correspondance : 5, rue Carnot 13210 - St REMY de PROVENCE.

• **CONCOURS INTERNATIONAL**
DE MUSIQUE DE BUDAPEST.

Concours d'alto et de trompette, avec limite d'âge de 32 ans.

Délai d'inscription 15 avril 1984.

Renseignements : Bureau de Concours Musique et Festivals H 1366 Budapest. P 013 80.

POUR PASSER VOS PETITES ANNONCES

Si vous désirez faire passer une annonce dans l'Education Musicale, remplissez cette grille et retournez-la avec votre titre de paiement au 23 bis rue Bénard, 75015 PARIS

PETITES ANNONCES

VENDS Instruments à Percussion - Studio 49 C ORFF - XYLOPHONE - METALOPHONE - TIMBALES - Moitié prix de la valeur actuelle.
Tél. : (6) 901.19.31.

La rubrique dans laquelle figure votre P.A. passera deux mois durant.

Afin d'éviter les erreurs, il est préférable d'écrire en majuscules. Aucun courrier n'étant retransmis, il est indiqué de porter votre adresse ou un téléphone qui permettra aux intéressés de vous joindre.

L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 542.34.07

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______________ Prénoms ______________

Profession ______________ Adresse complète ______________

______________ Code postal ______________

Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale ...	150 F
	COUPLE	☐	avec iconographies (5)	165 F
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1984 (l'exemplaire)	35 F
				(+ 5 F de port)

Je verse la somme de ______________ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1) ☐ Par mandat en francs français

Date ______________ Signature ______________

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

TEXTES MUSICAUX À CHANTER

collection Fleurant-Voirpy pour la formation musicale
(documentation détaillée sur demande)

Seules les versions du professeur, avec accompagnement de piano, sont délivrées en spécimens, à 50% du prix public, sur présentation d'un justificatif.

SÉRIE A			**SÉRIE B**			**SÉRIE C**		
Numéros	Clés	Thèmes	Numéros	Clés	Thèmes	Numéros	Clés	Thèmes
1	Sol	*Œuvres de toutes époques et de tous styles*	**1***	Sol	*Folklore d'Europe*	**1**		**à paraître**
2	Sol	,,	**2***	Sol	*Folklore d'Europe*	**2**		**à paraître**
3	Sol	,,	**3**	Sol, Fa	*Opéras de Mozart (1)*	**3**		**à paraître**
4	Sol	,,	**4**	Sol, Fa, Ut 3e et 4^{e}	*Sonates et Concertos de Vivaldi (1)*	**4**	Sol, Fa; Ut 3e et 4^{e}	*Sonates et Concertos de Vivaldi (2)*
5	Sol	,,	**5**	Sol, Fa, Ut 2e, 3e et 4^{e}	*Musique de chambre de Schubert*	**5**		**à paraître**
6	Sol	,,	**6**	Sol, Fa, Ut 1re. et 4^{e}	*Boris Godounov Version Moussorgsky*	**6**		**à paraître**

Aucun fascicule avec accompagnement de piano n'est prévu pour ces 2 ouvrages, le choix exclusif de textes populaires se prêtant difficilement à une harmonisation stéréotypée.
Chaque professeur pourra, à sa convenance, réaliser un soutien harmonique adéquat.

RYTHMES

Un seul volume, niveaux débutant à supérieur, constitue le complément idéal des «Textes musicaux à chanter»

Henry LEMOINE
17, rue Pigalle, 75009 Paris
Tél.: (1) 874.09.25

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE

- **Henri CAPELLE**
  17, Avenue Clémenceau
  34500 **BEZIERS**
- **BORDEAUX MUSIQUE**
  13, Place Puy Paulin
  33000 **BORDEAUX**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **Librairie LE FURET**
  Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **LE FURET DU NORD**
  59000 **MAUBEUGE**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **SCOTTO**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **PIANORGUE**
  2 bis, rue de Santeuil
  44000 **NANTES**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  5, Boulevard Victor Hugo
  06000 **NICE**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT ETIENNE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **LOMBEZ MUSIQUE**
  4, Place Roger Salengro
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICA**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**
- **LE FURET**
  19, rue de Quesnoy
  59000 **VALENCIENNES**

PARIS

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Reaumur
  75003 PARIS
- **PASDELOUP-MUSIQUE**
  89, Boulevard St Michel
  75005 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **Editions MAX ESCHIG**
  48, rue de Rome
  75008 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **ARIOSO**
  10, rue Geoffroy-Marie
  75009 PARIS
- **MADELEINE - MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **Ets LEMOINE**
  17, rue Pigalle
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, Avenue Raymond Poincaré
  75116 PARIS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE.

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. 542.34.07